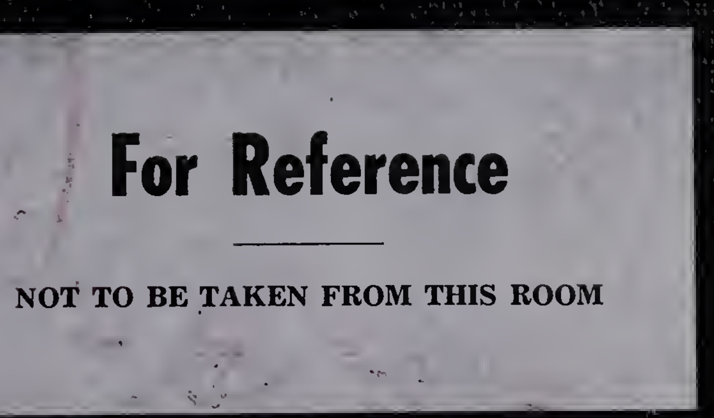
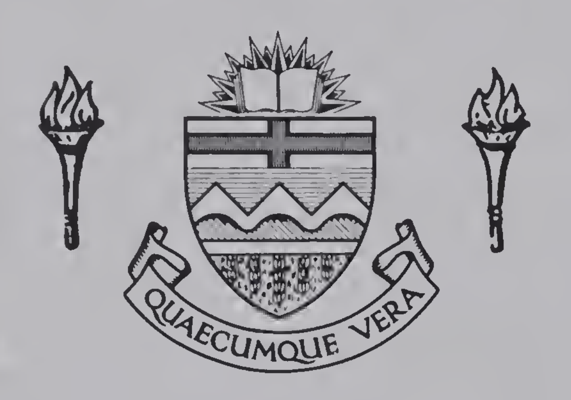



QUAECUMQUE VERA









T H E   U N I V E R S I T Y   O F   A L B E R T A

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Carlos Javier García-Gil

TITLE OF THESIS: Dimensión social del teatro de Egon Wolff.

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED: Ph.D.

YEAR THIS DEGREE GRANTED: 1984



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

DIMENSION SOCIAL DEL TEATRO DE EGON WOLFF

by

(C) Carlos Javier García-Gil

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHISOLOPHY

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1984



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled DIMENSION SOCIAL DEL TEATRO DE EGON WOLFF submitted by CARLOS JAVIER GARCIA-GIL in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures.



AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos al Profesor J. Varela por su valiosa ayuda y por la paciencia que ha demostrado conmigo en la ralización de mi tesis.



ABSTRACT

Arnold Hauser has observed that structural and historical analyses are not alternative or complementary possibilities, but are dialectically related because structures are historiacal and history is always structured in some way.

Our thesis is an attempt to validate this principle. As a first step, through description of the plot of a literary work and specification of the relationships created among its characters, we will develop a method of analysis capable of giving an objective view of its ideal content or everall meaning. As examples, we will analyze plays by the Chilean dramatist Egon Wolff.

On the basis of the results obtained and the identification of the immanent significant structures, to some extent hidden on a first reading of the plays, we will then compare the relationships between the picture that the imaginary world of the works conveys to us and the socio-historical context of the real world from which it emerges, namely twentieth century Chile.

The work of Egon Wolff is especially suited to this type of analysis because it consists of a small number of plays, with a particular concern for the integration of structure and historicism, which were written over a period of time long enough for the author to experiment with several possibilities and, at the same time, benefit from his increasing maturity.



this thesis therefore has two main objectives: to undertake a detailed structural analysis of three of Wolff's most representative plays and to interpret his entire dramatic output from an historical point of view, with the ultimate purpose of revealing its deeper ideological content.



RESUMEN

El análisis estructural y el histórico no son alternativos o complementarios, sino que guardan una relación dialéctica ya que las estructuras son figuras históricas y la historia está estructurada de alguna manera siempre.

Nuestra tesis constituye un esfuerzo por hacer válido este principio. En primer lugar desarrollamos, mediante la descripción de la trayectoria del acontecer de la obra y la determinación de las relaciones que los personajes mantienen entre sí, un método de análisis capaz de objetivar el contenido ideal o significación global, en nuestro caso concreto, de tres piezas de teatro.

En seguida, a partir de los resultados obtenidos y mediante la búsqueda e identificación de las estructuras significativas inmanentes que permanecen, hasta cierto punto, ocultas para una primera lectura, intentamos comparar las relaciones que existen entre la imagen que nos entrega el mundo imaginario de la obra y la situación histórico-social del espacio real donde se genera; en nuestro caso, el Chile del siglo veinte.

La obra de Egon Wolff nos pareció especialmente adecuada para intentar este tipo de análisis, ya que está compuesta por un conjunto no muy extenso de dramas que muestran una preocupación especial por la integración de estructura e historicidad, y que fueron escritos a lo lar-



go de un período lo suficientemente amplio como para que el autor tuviera la oportunidad de ensayar diversas tendencias y, al mismo tiempo, recorrer el proceso de su propia maduración.

Así, pues, el propósito de esta tesis ha sido doble: primero, hacer un análisis estructural pormenorizado de tres de su piezas más representativas y, en seguida, interpretar históricamente toda su producción dramática con el propósito final de señalar los contenidos ideológicos profundos que ella comporta.



CONTENIDO



PAGINA



PAGINA



PAGINA



INTRODUCCION

El dominio dentro del cual se mueve nuestra investigación es el del teatro chileno contemporáneo y, más específicamente, la dramaturgia de Egon Wolff. En cuanto al objeto de la misma, es hacer explícitos los recursos expresivos mediante los cuales se manifiesta, con originalidad universalmente reconocida, la dimensión social de sus piezas.

Desde nuestro punto de vista, la dimensión social del teatro de Egon Wolff es un fenómeno que no ha sido convenientemente estudiado. Es decir, aunque existe una bibliografía más bien extensa al respecto, las premisas de que se parte en la mayoría de los trabajos son altamente discutibles por lo que, obviamente, los resultados no pueden ser satisfactorios. Uno de los elementos que hace discutible los resultados de estos trabajos es la ausencia de un modelo de análisis más o menos coherente que permita convalidar aquellos elementos que el crítico



presenta como siendo dimensiones del sentido de la obra.

Otro factor en juego es la unilateralidad de los juicios y la falta de depuración conceptual con que se utilizan algunas palabras. Así, para muchos investigadores algunas de las obras de Wolff constituyen verdaderos paradigmas del teatro social latinoamericano. Pero, adviértase que "lo social" generalmente remite en estos casos el enfrentamiento entre dos corrientes políticas definidas en términos del maniqueismo más extremo.

Además de esta imprecisión con que se utiliza el concepto de "lo social", que en gran parte se debe a consideraciones ajenas al campo de los estudios literarios; también queremos llamar la atención sobre el hecho de que en el caso de Wolff se han estudiado con insistencia casi obsesiva sólo algunos de sus dramas con independencia del resto de su obra, de lo que no puede resultar sino una imagen distorsionada de un autor que, entre otras cosas, se caracteriza por una gran coherencia.

Si se nos exigiera poner alguna denominación a su teatro, preferiríamos la de "realista-psicológico", pues lo que intenta descubrir, desde nuestro punto de vista, no es la injusticia de la sociedad actual, sino los efectos que ocasiona en la conducta y la psiquis de los hombres y dado que estos efectos no son todo lo satisfactorios que podríamos esperar, se produce la acusación y la delación de la injusticia de ese sistema donde los personajes viven.

Pensamos que es fácil confundir y cambiar el orden de importancia de estos dos factores debido a la injusticia manifiesta que reina en la sociedad chilena y en la mayoría de las del resto de Latinoamérica, pero ese deseo de delación no puede ser la medida paradigmática de la



obra de arte. Lo que rechazamos en el caso de la literatura son las obras que vehiculan un contenido político en forma discursiva, es decir, sin hacer que ésta surja de la misma trama, sino presentándolo como parlamentos de un personaje o, en el caso de la narrativa, como opiniones del narrador.

De este modo, los objetivos de nuestro trabajo quedan establecidos del siguiente modo:

A. En primer lugar, un intento de objetivar el contenido ideal de la obra de Egon Wolff. Por razones de tiempo y espacio, hemos elegido únicamente tres obras para someterlas a un análisis detenido; la elección ha seguido unos criterios de representatividad en cuanto a la dimensión social. Estas obras son: Niñamadre, Los invasores y Flores de papel. El resto de su dramaturgia se considerará sólo en relación con los textos estudiados.

B. El segundo objetivo consiste en ver cómo ese contenido ideal, puesto de manifiesto mediante el análisis, se vincula con la problemática social del momento en que los textos fueron escritos, pasando por la concepción del mundo propia del autor y del grupo social al que ésta se adscribe.

El interés que el tema ofrece se desprende, en parte, de la relación dialéctica de los elementos que conforman nuestros objetivos: elemento psicológico versus injusticia social.

Queremos advertir que de ningún modo pretendemos ser absolutamente originales. La mayoría de los críticos -sobre todo los que hacen una revisión general de la obra de Egon Wolff- no dejan de mencionar la compacta construcción psicológica de sus personajes, pero no insisten sufi-



cientemente en la peculiaridad estructural de este aspecto que distingue a la obra de este autor de la de otros dramaturgos del momento, ya sean chilenos o latinoamericanos en general.

El siguiente problema con que nos enfrentamos es la elección de un método cuya aplicación produzca resultados satisfactorios. Al respecto, hemos podido observar que la mayoría de los estudios sobre el teatro latinoamericano adolecen, por lo general, de un subjetivismo irrestricto, lo que la mayoría de las veces no implica que sus conclusiones sean erróneas. Pero nuestro propósito es evitar la posibilidad de caer en un estudio de este carácter, lo que nos parece imprescindible para la objetivación del contenido ideal. Para tal efecto, hemos optado por el análisis semiótico que tiene como propósito, entre otros, apartarse del carácter subjetivo mencionado e implantar en los estudios literarios cierto rigor y coherencia. Para este fin, el texto se considerará como único punto de partida y llegada del análisis.

Las dificultades que el manejo del método semiótico impone son de naturaleza variada: en primer lugar, el estado de desarrollo y evolución en que se encuentra no nos permite todavía establecer los contornos exactos de los procedimientos que emplearemos y que alguien podría, quizá con razón, exigir. En segundo lugar, tampoco creemos estar en posesión de todas las investigaciones que hasta el momento se han realizado en este dominio, que crece y se complica a pasos agigantados.

En consecuencia, nos proponemos utilizar sólo ciertos elementos de análisis que son de dominio general entre quienes se dedican a la investigación semiótica. Por ejemplo:

A. Resumen del contenido funcional del hacer de cada personaje im-



portante para la comprensión de la obra.

B. Análisis del contenido funcional de cada "perspectiva" constituída. Esto implica los siguientes pasos:

a. Lista de carencias globales e instrumentales.

b. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de cada perspectiva.

c. Trayectoria que sigue la carencia a través de una serie de Modelos Actanciales que representan una sucesión de estados y procesos de transformación.

d. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva: tipo de estrategia predominante, personajes que han llenado las casillas del Modelo Actancial, etc.

e. Superposición de la avaluación formal de las diversas perspectivas con miras a inferir, siguiendo el mismo procedimiento, el contenido ideal de la obra partiendo de los resultados del análisis. En esta etapa intentaremos utilizar un criterio cuantitativo y construir algunos cuadros o esquemas.

Nuestra investigación contendrá una última parte que consistirá en el estudio sociológico de las conclusiones que el análisis funcional nos ha entregado, cuyo objetivo lo constituirá el intento de descubrir la dimensión social en la obra de Egon Wolff, objetivo que ha dado título a nuestra tesis. Las bases metodológicas se tomarán de los trabajos del investigador Lucien Goldmann.

Adviértase que esta parte no debe ser considerada como un mero complemento de la primera. Por el contrario, obedece a un afán integrador y dialéctico ya que, si es verdad que el arte no sólo "significa algo"



sino que básicamente "es algo", pensamos que se neutralizaría a sí mismo si se quedase en mera forma y anulara la relevancia de su contenido. Con lo anterior, pues, queremos apartar de la mente de cualquiera la idea de "simple yuxtaposición" en la estructura de nuestro estudio. Las siguientes palabras de Arnold Hauser expresan adecuadamente nuestro intento:

> Estructura e historicidad no guardan mutuamente ni relación de complementariedad ni de alternativas. No es ni como piensan los estructuralistas doctrinarios ni como creen sus adversarios unilateralmente históricos, a saber, que hay que elegir y que se podría elegir entre estructura e historia, entre sistemas superhistóricos, de validez temporal, y espontaneidad libre, entregada a la arbitrariedad momentánea. Pues, igual que las mismas estructuras son figuras históricas, la historia, por su parte, está siempre estructurada de alguna manera: se expresa en un lenguaje siempre consistente. Unicamente el estado natural ahistórico, el ser puramente vegetativo, sin ninguna memoria ni ninguna tradición, la casualidad indefinida y la evolución biológica mecánica, sin ninguna elección, carecen de estructura, de organización, son asintácticas en el sentido empleado aquí.[1]

En esta cita subyace, al mismo tiempo, nuestra idea de dialéctica: en la obra de arte todo se mueve y se sigue moviendo, pero lo que se mueve es siempre un "algo" ciertamente cualificado, un determinado complejo de elementos en contexto.

Los pasos concretos que seguiremos en esta parte son los siguientes:

A. Forma de pensar, sensibilidad y concepción del mundo del autor, tomando como vehículo la imagen del mundo que nos presenta en su obra.

B. Comparación del mundo de su producción con el mundo social de ese momento en Chile.

C. Por último, intentaremos investigar los contenidos ideológicos más profundos que comporta la obra del autor.



N O T A S - I N T R O D U C C I O N

[1] Arnold Hauser, Sociología del arte, trad. Vicente Romano Villalba (Madrid: Ediciones Guadarrama. Colección Punto Omega, 1977), III, p.484



P R I M E R A   P A R T E

EGON WOLFF: DATOS BIOGRAFICOS, OBRA LITERARIA Y CONTEXTO HISTORICO.



I. VIDA Y OBRA DE EGON WOLFF. EL TEATRO CHILENO DEL SIGLO XX.

1. Vida de Egon Wolff.

Egon Wolff nace en Santiago de Chile en abril de 1926, de padres alemanes radicados en aquel país. Desde los primeros años de su niñez, recibe ciertas influencias que marcan el posterior desarrollo de su personalidad; en primer lugar, la de las tradiciones germánicas que su padre, como parece ser característica común a las personas de ascendencia prusiana, mantiene y practica en el hogar; en segundo lugar, la de la hegemonía que las ciencias exactas tienen en su casa debido a la profesión de su padre, que ejerce de ingeniero en una empresa eléctrica. Su actitud hacia las actividades humanísticas es de abierta oposición, por considerarlas perniciosas y contaminadoras.

El idioma que Egon Wolff habla en sus primeros años es el alemán, aunque tiene ocasión de practicar el castellano con su madre, también



de ascendencia alemana, pero nacida y educada en Chile.

Sus primeros años escolares transcurren en el mismo ambiente germánico que se respira en su familia: el Colegio Lota, una pequeña escuela en el Barrio Alto de Santiago, y el Almirante Barroso, donde cursa sus primeros años de humanidades. Sus aficiones literarias se inician durante estos años. Sabemos que escribe versos y gana algunos concursos en el colegio donde afortunadamente encuentra profesores que aprecian estas actividades.

En 1940, cuando apenas tiene catorce años, ingresa en la Academia Militar. En esta institución solamente permanece un año debido a una lesión pulmonar que le mantiene en cama durante varios meses; no obstante el corto espacio de tiempo que está en la Academia Militar, la experiencia es importante, ya que por primera vez la influencia alemana disminuye en su vida.

Su reincorporación a la vida escolar tiene un carácter distinto, ya que, por decisión personal, realiza el quinto y sexto año de humanidades en el Instituto Nacional. Aquí se produce la primera separación de la atmósfera alemana que hasta el momento le rodeaba y por la que sentía, según propia declaración, un cierto rechazo.[1] Este hecho representa su incorporación definitiva a la realidad chilena.

Su actividad artística continúa madurando; se introduce en la prosa y escribe algunos cuentos, El acoso es el título de uno de ellos. En 1942, cuando tiene diez y siete años, participa en un concurso literario organizado por la Universidad de la Plata en Buenos Aires, y su novela Ariosto furioso es premiada y posteriormente publicada.

Terminadas su humanidades, entra en la Facultad de Ciencias Químicas



de la Universidad Católica de Chile en Santiago, especializándose en Química Orgánica y Síntesis Química. Combina sus estudios con el trabajo para ayudar a su familia que, aunque no es pro-Nazi, cae en desgracia cuando se produce la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial. La empresa donde trabaja su padre cierra, y éste queda sin empleo durante dos años. Egon Wolff, junto con otro estudiante, abre un pequeño laboratorio donde fabrica productos químicos simples. Se gradúa en 1949, a los veinticuatro años de edad.

Estas circunstancias económicas adversas hacen que su actividad artística atraviese por una especie de paréntesis, aunque nunca absoluto.

A los veintisiete años, se produce un nuevo acontecimiento de consecuencias transcendentales para la vida de Egon Wolff: el matrimonio con la que hoy es su esposa y madre de sus dos hijos. El profundo afecto y agradecimiento que él expresa por ella se debe, entre otras causas, al entusiasmo y apoyo que le proporciona en el desarrollo y evolución de su carrera artística. Uno de los regalos que él aporta al nuevo hogar son los cientos de páginas que había ido amontonando y que ahora lee a su esposa. El espíritu sensible y artístico de ella entiende que esa actividad, que él practica en secreto, merece un destino mejor. Su apoyo hace que, de ser una actividad prohibida, se convierta en parte fundamental y pública de la vida de Egon Wolff.

Al año de casado, tiene una recaída en su lesión pulmonar que le obliga a guardar nuevamente cama durante bastantes meses.

En la actualidad, ejerce su profesión de químico en una fábrica de pinturas de la que es, al mismo tiempo, socio propietario. Vive en



Santiago de donde nunca ha dejado de ser residente.

Egon Wolff ha salido de Chile en varias ocasiones: en 1960, viaja a los Estados Unidos donde realiza estudios de técnicas dramáticas en la Universidad de Yale. Ha viajado a Europa con cierta frecuencia, aunque no conocemos fechas concretas. En mayo de 1981, asiste al I Congreso Internacional de Teatro Latinoamericano organizado por el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Alberta en Edmonton, donde interviene en una mesa redonda junto con los dramaturgos Luís Rafael Sánchez y Víctor Hugo Cruz, y donde tuvimos el placer de conocerle personalmente. Este mismo año, en noviembre, vuelve a Canadá, esta vez a Vancouver, para asistir al estreno de su obra Kindergarten, y dar algunas conferencias en diferentes colegios universitarios de aquella parte del país.

2. Su obra.

Hasta 1950, la preocupación de Egon Wolff fue la prosa, e incluso hoy en día reconoce que lo que a él le gustaría ser es novelista. Pero ese año, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile pone en escena la obra de Arthur Miller, La muerte de un viajante, a cuya representación asiste para descubrir que lo que él busca son las dimensiones expresivas sintéticas del arte dramático.

No sabemos si es su formación científica, la educación disciplinada de sus primeros años o el "instinto",[2] como a él le gusta decir, lo que le hizo identificarse de esa manera con el carácter concreto del género dramático que él define como el intento de transmitir una cierta cantidad de información con el mínimo de elementos. Egon Wolff compara



este proceso al que observa cuando trabaja en la investigación de la síntesis orgánica, donde se bloquean ciertas reacciones químicas para favorecer las que llevan el experimento al fin deseado. En el proceso de la creación teatral, el proceso es semejante: entre toda la información conseguida de la vida, que se podría convertir en imágenes teatrales, se toman únicamente aquellas que ayudan a mostrar mejor las ideas que se desean transmitir.

El impacto que le produce la representación de La muerte de un viajante le conduce a la lectura de obras de teatro que antes no le interesaban y comienza lo que es la génesis de Discípulos del miedo, una de sus primeras obras dramáticas. Para ello, toma algunos de sus escritos en prosa donde piensa que puede encontrar material apropiado. En este trabajo es ayudado por su amigo Eugenio Guzmán, que está realizando por aquel entonces sus primeros ensayos en el campo teatral como director. De lo difícil que le es desprenderse de las técnicas narrativas da testimonio el proceso mediante el cual sesenta y cuatro páginas se convierten en lo que son hoy las cinco primeras de Discípulos del miedo.

En 1957, dicha obra y Mansión de lechuzas reciben la primera mención en el Concurso del Teatro Experimental de Santiago. Al año siguiente, se estrena Mansión de lechuzas en la sala Talía de la calle San Diego en Santiago. Junto con la grata experiencia de ver representado algo que uno ha creado, Egon Wolff se da cuenta que a veces lo que se escribe no tiene nada que ver con lo que se representa en la escena. Unos meses más tarde, se estrena Discípulos del miedo en la sala Antonio Varas, que es el lugar donde se suelen representar todas las obras vanguardistas del momento. El dramaturgo asiste a la mayoría de los ensa-



yos, y tiene la fortuna de hacer amistad con el actor Emilio Martínez, que encarna el papel del padre en la obra y de quien aprende muchos de los secretos del teatro. Su tercera obra se estrena en 1959, y se titula _Parejas de trapo_; la cuarta, en 1960, _Niñamadre_. De aquí en adelante, sus estrenos no se suceden con la misma frecuencia: _Los invasores_, en 1964; _El signo de Caín_, en 1969; _Flores de papel_, en 1971, y _Kindergarten_, en 1977. Todas estas piezas han sido publicadas dentro o fuera de Chile, con la excepción de _Parejas de trapo_. Sabemos que en 1980 y 1981, se ponen en escena en Santiago las siguientes obras: _José_, _Espejismos_ y _Alamos en la azotea_; aunque se nos informó de que se estaban llevando a cabo trámites para la publicación de alguna de ellas, no sabemos que hayan aparecido hasta el momento.

Algunas de sus obras están traducidas a diferentes idiomas. La primera vertida al inglés fue _Niñamadre_, en 1960, con motivo de su representación en la Universidad de Yale. A este mismo idioma están traducidas _Los invasores_ y _Flores de papel_. Esta última también lo está al checo, polaco, griego y hebreo.

3. Ubicación de la obra de Egon Wolff en el panorama del teatro chileno actual.

En términos generales, podemos afirmar que en los casi cuarenta primeros años de este siglo la vida teatral chilena es bastante pobre. El teatro que se representa es de carácter intranscendente, con propósitos claramente comerciales, imitador de las pautas francesas y españolas, y en el aspecto estético de gusto dudoso. Sin embargo, dentro de esta deficiencia global hay que destacar tres valores: Antonio Acevedo Hernán-



dez, como expositor de los problemas de los estratos populares; Germán Luco Cruchaga, que lleva a escena la psicología de los campesinos de la zona Sur del país, y Armando Mock, en cuyas obras se reflejan los estratos medios de la sociedad.

En cuanto a las técnicas de representación, se mantienen las de tradición española del siglo XIX, es decir, uso de apuntador, no memorización del texto, ausencia de director, utilización de telones pintados y, en general, absoluto desconocimiento de las renovaciones que se han producido en el ambiente teatral de otros países por la influencia de las teorías de Stanislavsky y Piscator.

Hay que esperar hasta 1944, para que, con la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile se vean germinar las inquietudes de ciertos grupos que se reunían generalmente en torno a los centros universitarios. De este movimiento dice Domingo Piga:

> ... respondía a las mismas finalidades que hicieron nacer los teatros de Arte o Teatros Libres y posteriormente los Piccoli de Italia de postguerra o el T.N.P. de París. Se proponía la renovación haciendo un teatro profesional no comercial, creando una Escuela para la formación del hombre de teatro (el nuevo concepto del hombre de teatro integral, opuesto al divo profesional) formando al nuevo autor que representará a nuestra época, con personajes o problemas de nuestro tiempo, olvidando la arqueología de la "belle époque" de nuestros abuelos y que algunos lo hacían actual a la fuerza.[3]

Al mismo tiempo que se produce esta revolución en el campo de la técnica, y en coincidencia con los principios programáticos de la misma, tiene lugar otra paralela en el de la creación dramática. Alguno de los nombres que toman parte en este cambio son: Gabriela Roepcke, Fernando Debessa, Fernando Cuadra, Fernando Josseu, Sergio Vodanovic, Egon Wolff,



María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Luís Alberto Heiremans, José Chestá, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking y Jaime Silva. A este grupo de creadores Domingo Piga les da el nombre de "generación del 41" pues coincide con la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH). Juan Andrés Piña prefiere denominarlos "generación del 50", fecha en que comienzan a aparecer sus primeras obras en escena.

Los estudiosos del teatro chileno de esta época coinciden al señalar las características comunes de esta "generación". Según Julio Durán-Cerda:

> Por curiosa coincidencia, aparecen ese año (1955) en los tablados nacionales tres mujeres, María Asunción Requena, Isidora Aguirre y Gabriela Roepecke, en cuyas respectivas obras se esbozan ya las tres principales modalidades que en adelante conformarán la nervadura de la producción teatral de Chile:
> A) Valoración del pasado histórico.
> B) Sátira y crítica social.
> C) Teatro transcendentalista, con énfasis en la perspectiva individual.[4]

Domingo Piga dice:

> La generación del 1941 fue la primera en captar y aplicar ese valioso legado de los renovadores europeos. Esa generación fue la primera en proponerse la tarea de enfrentar lo nacional, de manera consciente y dialéctica, en cuanto al hombre y en cuanto al tema (los intereses y las fuerzas que mueven al hombre; los acontecimientos, las contradicciones, lo social, lo económico, lo político, médula del tema) (pp. 73-74).

Juan Andrés Piña hace un estudio mucho más extenso de las peculiaridades de esta generación en la introducción al Teatro de Sergio Vodanovic; éstas son algunas de sus conclusiones:

> En primer lugar esta serie de dramaturgos poseen una formación metodológica en lo que es creación dramática y a la vez una cultura sólida y dirigista /.../



> Por esto mismo, estos dramaturgos logran no sólo estructurar adecuadamente sus tramas, desarrollo, anécdotas, sino además configurar personajes con sicologías claras y hondas /.../
> Después, y atendiendo más hacia contenidos de las obras, existiría en ellos una preocupación de tipo social generalizada, que va más allá de lo generalmente escrito hasta el momento /.../
> En este mismo ámbito de carácter temático, los dramaturgos comienzan a entender su país como dentro de un entorno político-geográfico-social que es Latinoamérica /.../
> En directa relación con lo anterior y tocando más bien el aspecto formal, la superación de ciertos estilos realistas, costumbristas y criollistas también se verifica en estos nuevos dramaturgos.[5]

Ningún estudioso, que nosotros conozcamos, ha dudado de la pertenencia de Egon Wolff a esta "generación del 50", de la misma manera que ninguno deja de mencionar su originalidad dentro del conjunto de estos dramaturgos. Algunos de los comentarios que consideramos más interesantes a este propósito son los siguientes:

> Otro autor que se perfila con caracteres nítidos y se distingue, como Cuadra y Gabriela Roepcke, notoriamente de su generación, es Egon Wolff, un químico, alejado de todo el ajetreo literario y todo lo que sea mundo de intelectuales. Empezó a escribir hace pocos años, en los paréntesis del tiempo robado a sus análisis de laboratorio. No sabemos si su origen alemán o su condición de científico, le dió esa penetración psicológica profunda y detenida, reposada, grave.[6]

Juan Andrés Piña insiste sobre el mismo punto cuando dice:

> Egon Wolff es uno de los curiosos especímenes del teatro nacional. Absorbido por la actividad profesional, Wolff sólo se da algunas horas al mes para dedicarse al teatro. Nunca ha pertenecido a la tradicional bohemia capitalina, promotora de discursos, polémicas y acontecimientos paraliterarios. Respecta a sus colegas de teatro sin haber jamás auspiciado generación o manifiesto alguno. Sin embargo, a pesar de esta ausencia de los círculos intelectuales, tanto



a los estudiosos del teatro chileno como al público aficionado, la presencia de Egon Wolff en la escena nacional les ha inspirado siempre palabras de elogios y reconocimiento, incluyéndole sin ambages dentro de la Generación de 1950.[7]



NOTAS - PRIMERA PARTE I

[1] Entrevista personal que Egon Wolff mantuvo con el Dr. José Varela, en mayo de 1980.

[2] Entrevista personal, mayo de 1980.

[3] Orlando Rodríguez y Domingo Piga, Teatro chileno del siglo XX (Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964), p. 77.

[4] Julio Durán-Cerda, "Prólogo", Teatro chileno contemporáneo, (Madrid: Aguilar, 1970), p. 29.

[5] Santiago de Chile: Nascimento, 1978, pp. 10-14.

[6] Teatro chileno del siglo XX, pp. 103-104.

[7] "Prólogo", Teatro de Egon Wolff (Santiago de Chile: Nascimento, 1978), pp. 7-8.



II - EL UNIVERSO HISTORICO-SOCIAL DE EGON WOLFF.

El principio de que toda persona está determinada por el tiempo y el espacio en que le ha tocado vivir es hoy un lugar común. Los acontecimientos, tanto de orden económico como social y político, de la historia del Chile moderno son de tal relevancia que su desconocimiento imposibilitaría la comprensión de cualquier manifestación artística, ya que, si todo arte está condicionado socialmente, el arte latinoamericano lo está de manera especial por las circunstancias tan particulares que allí se dan.

La realidad de este principio está manifiesta en la conciencia de Egon Wolff cuando dice:

> Mi teatro se ensarta directamente en los antecedentes políticos y sociales que emanan de esa época (1925). El liberalismo político que surge de las doctrinas de fines del siglo XIX, la migración cam-



> pesina a las ciudades, donde formarán el estrato informe y circulatorio, el trepismo de la clase media desplazada de las frondas aristocráticas, el desarraigo de los que viven en cuevas de cemento, el choque de las culturas, la indígena que se ignora y la euro-occidental que no se alcanza a digerir, etc., etc.[1]

1. Guerra de 1891.

Creemos que este acontecimiento de la historia de Chile es el punto de partida para cualquier investigación que intente descubrir los "antecedentes políticos y sociales" de que nos habla el autor. Esta guerra hace aflorar una problemática que, aunque tiene sus raíces en la conquista, adquiere unas características particulares, llamémoslas modernas, en la segunda mitad del siglo XX.

En esta guerra se enfrentan dos fuerzas: la oligarquía y la burguesía reformista. El grupo oligarca bebe en las fuentes del feudalismo importado por los españoles; el grupo reformista en las nuevas doctrinas liberales que surgen al mismo tiempo que lo que más tarde se ha venido a denominar "la cuestión social", es decir, la realidad del injusto reparto de riquezas que evidencia una división de la sociedad en clases.

Las fuerzas progresistas se concentran en dos partidos políticos que se crean por aquellas fechas: el Partido Demócrata y el Partido Radical. G.D.H. Cole, en su Historia del pensamiento socialista,[2] califica al Partido Demócrata como "el primer partido socialista" chileno. Sus antecedentes se confunden con la personalidad de Francisco Bilbao, (1823-1864), fundador de las primeras organizaciones proletarias. El Partido Radical agrupa a la nueva y pequeña burguesía. De la importancia de estos movimientos dice Alberto Baeza Flores,



> La acción revolucionaria, de agitadora de cambios de la clase media en América Latina ha sido grande. A ella se ha debido desde el siglo pasado la lucha por las reformas. En Chile, el Partido Radical y el Partido Demócrata han mantenido, a lo largo de las décadas, una actitud de combate para ampliar el espacio socioeconómico y cultural y hacer retroceder los muros medievales de la alta burguesía latifundista, inmovilista y rapaz.[3]

Por consiguiente, estas son las fuerzas políticas en vísperas de la guerra de 1891. El pretexto que la desencadena, punto en el que los estudiosos no se ponen muy de acuerdo, es el llamado "presidencialismo" del entonces presidente Balmaceda. En realidad, a nosotros nos parece más convincente la opinión de aquellos historiadores que buscan las causas de esta guerra en el carácter progresista del programa de este gobierno. Según Alberto Edwards:

> En el mensaje de 1890, el Presidente expuso con elocuencia y altura de miras sus nuevas doctrinas de Gobierno: de formación jurídica, como la mayor parte de sus contemporáneos, los más profundos problemas sociales y políticos, se traducían para él en reformas de táctica constitucional. No abogaba por la restauración práctica del viejo absolutismo, sino por un sistema de independencia y equilibrio entre los poderes del Estado; rendía al mismo tiempo, tributo a las idealidades descentralizadoras y democráticas del liberalismo clásico. Esta doctrina, en modo alguno reaccionaria, le sirvió de bandera hasta la muerte.[4]

Alberto Baeza coincide con Edwards al poner de relieve el carácter progresista del gobierno del presidente Balmaceda frente a las acusaciones de déspota que le dirigen las fuerzas más reaccionarias.

Por razones que consideramos no es el momento de enumenar, el resultado de la contienda es adverso a las fuerzas reformistas. Nadie puede hablar de lo que hubiese sido la historia de Chile si hubiesen ganado. La realidad es que, cuando esta clase progresista ahora derrotada



sube al poder con Arturo Alessandri, varios acontecimientos de consecuancias irrevocables han tenido lugar: la revolución mexicana, la primera guerra mundial y la revolución soviética; la transcendencia de ésta última es evidente en la sociedad chilena.

2. La primera guerra mundial y sus consecuencias. Los acontecimientos en torno al año 20.

Los veinte primeros años de nuestro siglo se pueden considerar como una prolongación espiritual del XIX. Sin embargo, no hay duda que la situación político-social de Chile sigue una vertiente más radical en su desarrollo: en 1903, tiene lugar en Valparaíso la primera huelga bien organizada por el proletariado; en 1906, el elemento social del Partido Radical se hace más patente en la convención que se lleva a efecto ese año; en 1907, ocurre la huelga de Iquique con sus conocidas consecuencias; y durante estos primeros años del siglo continúa la acogida de corrientes migratorias de los países de Europa Central. Pero es la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias la que marca el fin de lo que llamamos la prolongación del siglo XIX. Dice Baeza Flores a este propósito:

> La marea que arrojó sobre el mundo la agitación política, social, económica, ideológica, moral, psicológica que trajo el temporal de la primera guerra mundial y la inmediata post-guerra, se hizo sentir en Chile de un modo intenso. La sociedad chilena se vio sacudida por acontecimientos que marcaron el final de la prolongación espiritual del siglo XIX en los casi veinte primeros años del siglo XX (pp. 9-10).

Algunos de los acontecimientos a los que este estudioso se refiere son, por ejemplo, la subida al poder de la clase media con Arturo Alessan-



dri, en 1920. La tendencia reformista truncada en 1891 por la falta de madurez de aquélla renace nuevamente ayudada por el auge económico que Chile experimenta como consecuencia de la guerra. La conclusión de la misma, sin embargo, ocasiona una crisis económica para la que el país no está preparado. La invención del nitrato sintético es la causa más importante de dicha crisis, ya que trae como consecuencia el fin de la industria salitrera chilena.

Como efecto de todo lo anterior, se produce un recrudecimiento de la cuestión social; por una parte, queda de manifiesto que los ricos se han hecho más ricos y los pobres más pobres; por otra, la llegada a los centros urbanos del país de grandes grupos de desempleados da lugar al nacimiento de los suburbios de miseria que forman parte de la fisonomía de las ciudades latinoamericanas y que aún hoy en día persisten. La revolución bolchevique da una resonancia nueva al problema social y se instaura como modelo de inspiración. En 1922, se inician las primeras actividades del Partido Comunista Chileno. El eco de este movimiento revolucionario, como el de la revolución mexicana, tiene especial acogida en el ambiente cultural. La Federación de Estudiantes de Chile adquiere un carácter combativo y reivindica una reforma universitaria y una mayor justicia social.

Finalmente queremos mencionar la otra vertiente política que no se inspira en principios marxistas-leninistas: la de los católicos inconformistas que comienzan a organizar un movimiento de importancia política.

Baeza Flores habla así de la transcendencia de todos estos acontecimientos:



> Los acontecimientos en torno "al año 20" iban a constituir una impresionante influencia, ya directa o ya indirecta, hacia los próximos años de nuestro siglo. Fue el primer y gran despertar cuyas huellas son aún evidentes. /.../
> Pero hubo algo más. Los acontecimientos iban a impresionar a los que -siendo entonces unos niños o unos muchachos- más tarde iban a participar tanto en las nuevas proyecciones del marxismo-leninismo, en la izquierda democrática o en la democracia cristiana chilena (p. 11).

La universidad Católica de Santiago, otro de los recintos hasta el momento reservado a la oligarquía, sufre la llegada de estas fuerzas progresistas. En 1929, Eduardo Frei, jefe indiscutible de la futura Democracia Cristiana, comienza sus estudios en esa institución que se convertirá, de allí en adelante, en centro de lanzamiento de principios ideológicos del nuevo partido.

Del programa de gobierno de Arturo Alessandri se dice que es "netamente de izquierda, progresista, antioligárquico, reformador" (p. 117). Se le considera el político más dotado después de Balmaceda y su programa se ve definitivamente reafirmado cuando, en 1924, consigue una victoria total en las elecciones que se celebran para renovar el Poder Legislativo.

En 1926, justamente en medio de esta atmósfera de renovación y reforma nace Egon Wolff.

3. <u>Consecuencias de la gran depresión: El Frente Popular</u>.

La clase media progresista, que ha entrado en el gobierno con A. Alessandri sufre las consecuencias de la depresión económica de finales de la década de los veinte, cuyos efectos se manifiestan en una radicalización de sus principios programáticos. Se produce así la unión de



esta parte de la burguesía con la clase obrera y la constitución del Frente Popular. El 25 de octubre de 1938, éste consigue por primera vez la mayoría en las elecciones y, en consecuencia, la responsabilidad de constituir un gobierno.

De los efectos prácticos de aquella crisis económica tenemos manifestaciones como la siguiente de Baeza:

> En Chile, se diría que una de las plagas de Egipto de la época de Moisés había caído sobre las salitreras norteñas. Los sin trabajo deambulaban por las calles de la capital como si hubieran huído de una peste para caer en otra desgracia. Toda crisis de esa naturaleza concita a meditaciones y revaluaciones no sólo en los inmersos en ella sino en los que se encuentran en la periferia (p. 189).

Así, pues, ante la evidencia penosa de que el sistema capitalista parece incapaz de proponer una planificación democrática para conjurar los desequilibrios económicos y sociales, es normal que se piense que las tesis marxistas-leninistas tienen la razón.

Como es fácil imaginar, las vicisitudes que el gobierno del Frente Popular tiene que sufrir son de toda especie: en primer lugar, dificultades en la coordinación de intereses tan dispares como lo son las fuerzas que forman dicho grupo (incluída la mala fortuna de perder los dos primeros presidentes a mitad de su período de mandato); en segundo lugar, las consecuencias tanto políticas como económicas que trajo el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. En especial, queremos destacar el nuevo reajuste de hegemonías que se lleva a cabo en el mundo, Estados Unidos vs. Unión Soviética, que obliga a una polarización de las fuerzas políticas y sociales en los diferentes países.

Entre las realizaciones prácticas del gobierno del Frente Popular queremos destacar el fomento de la enseñanza técnica, industrial, mine-



ra y, en general, de la investigación científica durante el mandato de Aguirre Cerda, cuyo lema es: "gobernar es educar". El apoyo a los trabajadores y la ampliación de las organizaciones sindicales, y el impulso a la industria nacional al imponerse barreras a las importaciones son proyectos acometidos durante el mandato de este mismo presidente.

Del gobierno de Juan Antonio Ríos destacamos el incremento en la producción, como consecuencia de su lema: "gobernar es producir".

En 1948, sube a la presidencia González Videla. Su política económica sigue los pasos de la de sus antecesores, pero su actuación social se convierte en centro de controversias: una de sus primeras medidas es volverse contra los comunistas, que le han ayudado a conseguir el poder, prohibiéndoles participar en la vida nacional. Mientras Baeza Flores hace recaer la responsabilidad sobre el mismo Partido Comunista acusándole de seguir estrategias venidas del exterior que duda sean las más apropiadas al momento histórico que vive Chile, Davis J. Morris nos parece más objetivo al plantear el problema del siguiente modo:

> Whether this was done because of pressures from copper companies, as was rumored at the time (the rumor was that Videla, in return for upping the taxes on North American-owned copper companies, would seek out and destroy the Communist leadership in political and labor circles), or because of fear after World War II of Communist penetration into influential positions, is not known. What is known is that the socialist Left in Chile compromised its own positions one by one for an entrance into the Government and each time was burned in the process.[5]

Incluso personalidades no socialistas, como Eduardo Frei, que es ministro de Trabajo durante la presidencia de González Videla, presenta su renuncia al cargo por estar en desacuerdo con la política represiva del presidente.



En el campo cultural, además de lo ya señalado, se producen hechos tan importantes como la creación del Teatro Experimental que supone una revolución para el futuro del teatro del país.

Nos parece necesario hacer hincapié en la correspondencia del período educativo académico de Egon Wolff con la permanencia del Frente Popular en el gobierno. Su entrada en la Academia Militar se produce en 1940, dos años después del comienzo del mandato popular, y su graduación como químico en 1950, dos años antes del fin del gobierno del mismo. Su estancia en la Universidad Católica coincide con el período de gestación del Partido Demócrata Cristiano, que domina ideológicamente aquella institución. Sin duda, todas estas circunstancias tienen su reflejo en la conformación de la importancia del problema social en la conciencia del autor, y en el desarrollo de su personalidad intelectual e ideológicamente. Pensamos que las líneas maestras de la estructura del pensamiento de Egon Wolff están ya perfiladas al comienzo de la década de los cincuenta. El hecho de ser testigo del fracaso del Frente Popular que no puede resolver la contradicción entre unas instituciones políticas modernas como quizá no las tiene ningún otro país de América Latina en aquel momento, y una estructura económica, que mantiene y fomenta el desequilibrio y la injusticia social, debe haber hecho pensar al dramaturgo.

4. La Democracia Cristiana. La Unidad Popular.

Antes de la llegada al poder de los demócratacristianos de Frei, se suceden dos gobiernos: el del general Ibáñez y el de Jorge Alessandri. Este último fue elegido para solucionar la crisis económica por la que



atravesaba el país. De las buenas intenciones de Alessandri, pero también de su fracaso, dice Baeza Flores:

> Su gobierno emprendió un gran avance en las construcciones habitacionales -"a nivel nacional"-, luchó contra la inflación y realizó otras mejoras, pero ante la oposición de intereses de la oligarquía -negada a reformas estructurales- no pudo emprender la reforma agraria y retrocedió. Sólo pudo iniciar -con mucho tiento- la reforma de la fiscalidad. Su temor ante los intereses de la clase conservadora malogró la "independencia de su gestión" (p. 289).

En 1964, el electorado vuelve a elegir su candidato de acuerdo a parámetros políticos, pero la realidad social ha cambiado: la reestructuración de fuerzas a nivel internacional, que tiene lugar al finalizar la segunda guerra mundial, de la que ya dimos cuenta, se ve reflejada en una mayor radicalización ideológica de las fuerzas políticas chilenas.

Después de las elecciones de 1952, de resultados adversos para el Frente Popular, el Partido Radical, hasta ahora representante de la clase media progresista, pierde su identidad y prácticamente desaparece de la escena política.

El espacio que queda entre los conservadores y el Frente Popular es ocupado por el Partido Demócrata Cristiano, que consigue subir al poder en las elecciones de 1964. De la importancia que el elemento social ha tenido en las bases de su creación forman parte reformas como las siguientes: la chilenización del cobre, la educación primaria obligatoria, la reforma agraria, etc., que el gobierno de Frei se propone llevar a cabo. Hasta el momento, nadie ha enfrentado esta última como parte de su programa.

Las críticas que la actuación demócratacristiana genera son fiel



reflejo de la polarización ideológica irreconciliable que en aquellos momentos surgen en Chile, lo mismo que en Latinoamérica: la oligarquía terrateniente acusa al gobierno de Frei de marxista, mientras que los grupos que ideológicamente pertenecen a esa denominación tienen puesta su atención en la experiencia cubana y califican estas reformas de superficiales.

A la subida de Salvador Allende al poder en 1970, la situación no cambia, dado que son ahora los demócratacristianos quienes, aliados con los conservadores, se niegan a cualquier negociación con el gobierno del Frente Popular y permiten que el golpe de estado se lleve a efecto. Del grado de exacerbación ideológica que reina en aquellos momentos, da cuenta el hecho, como lo han destacado los estudiosos, de que los programas presentados por Radomiro Tomic, candidato de la Democracia Cristiana, y Salvador Allende, por parte de la Unidad Popular, a las elecciones de 1970 tienen muchos puntos en común, lo que evidencia la tendencia al voto ideológico más que puramente político de aquéllas.

Nos gustaría, para terminar esta revisión general de los principales acontecimientos políticos-sociales de la historia de Chile del siglo XX, preguntarnos por el destino de aquellas fuerzas progresistas que inician la andadura política del siglo. En estos momentos de la década de los setenta, todos los síntomas nos dejan observar que parecen preocupadas en defender y consolidar el poder conquistado; se han cristalizado y se han olvidado de facilitar el desarrollo de la clase proletaria urbana y de la clase campesina. En este sentido, nos parecen justas las palabras de Salvador Allende:

> Pero siempre ha subsistido el mismo rasgo fundamental: la coexistencia -sin fusionarse- de dos



mundos paralelos, es decir el de una minoría que manda en beneficio de su clase y un mundo inasible por los trabajadores de todos los niveles. Las capas medias, de las cuales tanto se habla, no adquieren otras proyecciones que la fuerza de su arribismo, pero no ofrecen las dimensiones de un factor económico socialmente válido.[6]



NOTAS - PRIMERA PARTE II

[1] Correspondencia personal.

[2] México: Fondo de Cultura Económica, 1960, IV, p. 276.

[3] Radiografía política de Chile (México: B. Costa-Amic Editor, 1972), pp. 371-372.

[4] La Fronda aristocrática en Chile (Santiago de Chile, 1929), p. 180.

[5] We Must Make Haste-Slowly (New York: Random House, Inc., 1973), pp. 23-24.

[6] "Ni social, ni cultural, ni políticamente llevamos en Latinoamérica una tradición democrática", Cuadernos, No. 77 (1963), p. 10.



S E G U N D A   P A R T E

DIMENSIONES SOCIALES DE LA OBRA DE EGON WOLFF

HISTORIA DE UN PROBLEMA



1. Defectos generales del teatro de crítica social en Latinoamérica.

En primer lugar, valga repetir el hecho conocido por todos de que el drama latinoamericano no ha participado del período dorado que en las tres últimas décadas han disfrutado los otros géneros literarios. Aunque tenemos presentes las excepciones, concordamos en que el drama latinoamericano no ha conseguido superar las fronteras del propio continente.

En segundo lugar, creemos que no se ha cometido ninguna injusticia en ello, pues el teatro latinoamericano ha adolecido, por lo general, de falta de imaginación -factor que ha hecho cosechar tantas glorias a la narrativa- y de una excesiva sumisión a determinados modelos europeos y norteamericanos; las sombras del teatro del absurdo, del existencialista, del realismo-psicológico, del de crítica social, etc., oscurecen su originalidad. (No juzgamos, ya que esto queda fuera del propósito de nuestro trabajo, la capacidad de los dramaturgos. Lo que aquí nos interesa son únicamente los resultados.)



Tampoco ayudaron a solucionar este problema algunos análisis de respetables estudiosos del teatro latinoamericano sobre ciertos intentos vanguardistas. En el ambiente chileno, queremos citar a este respecto la opinión de Domingo Piga sobre el teatro de Jorge Díaz y Raúl Ruíz:

> Teatro cerebral, angustiado, caótico, representante de la agonía de la burguesía sin esperanzas, teatro inteligente, con enorme sentido crítico, que algunos equivocadamente, llaman de vanguardia. Creemos que no es ésta la manifestación dramática que corresponde a Chile o a cualquier país latinoamericano en este momento. Latinoamérica, incultivadas aún sus tierras infinitas, pobladas de campesinos famélicos, con horrendos contrastes en la división de la riqueza, con una economía dependiente, países monoproductores, con records vergonzantes de mortalidad infantil, de insalubridad urbana y rural, con un analfabetismo medio del 50%, etc., el autor de esta Latinoamérica no puede expresarse para una élite. El teatro es arte popular por excelencia. Por estas razones, tanto la obra de Díaz como la de Ruíz no corresponde al proceso de desarrollo cultural que vive Chile. La obra de ambos, siendo tan inteligente, interesante y preciosista, no constituye un aporte al verdadero movimiento teatral de Latinoamérica.[1]

Creemos que la defensa que hace el autor de esta cita del carácter naturalista que debe tener la obra para que consiga pasar por ciertos niveles de comunicación social, que él mismo establece, no se acepta hoy en día sin discusión.

Pensamos que sobre estudiosos y dramaturgos, en particular de la generación de Egon Wolff, pesaba demasiado el carácter pedagógico y la inmediatez de la proyección social del teatro. Esto se explica por la situación de injusticia manifiesta que vivía y vive Latinoamérica, y por el descubrimiento de que la burguesía establecida en el poder no iba a solucionarla. La mayor parte de estos dramaturgos se había comprometido ideológicamente de una u otra manera con la situación histórico-social latinoamericana.



En consecuencia, las obras de crítica-social van a predominar en la producción teatral latinoamericana. Aunque en principio esto no descalifica a una obra para entrar dentro de la categoría general de "verdadero arte", en la realidad, la lectura de obras concretas nos confirmó que muchos dramaturgos cedieron, consciente o inconscientemente, a la tentación de convertir sus obras en simples mensajes políticos al vehicular el contenido de una forma discursiva. El nombre de ninguna idea política, por muy justa que nos parezca, justifica la validez de una obra de arte.

Entre la abundancia de comentarios a este propósito hemos querido destacar los del mexicano Octavio Paz en su discurso de inauguración del Festival Horizon-82 celebrado en Berlín y dedicado a la literatura y el arte de América Latina, que mereció críticas de algunos intelectuales latinoamericanos:

> Durante esos años, sobre todo después de la segunda guerra mundial y en casi todo el mundo, aparecieron tendencias y movimientos ideológicos que proclamaron, bajo distintas formas, lo que se ha llamado, con expresión poco afortunada, "literatura comprometida". Los artistas intentaron insertarse en la historia viva pero, casi siempre, confundieron la política con la historia. Con frecuencia se convirtieron en los servidores de causas ideológicas y se transformaron en propagandistas. Los fundamentos del "arte comprometido" eran más bien frágiles: se suponía que la historia estaba animada por un movimiento de ascenso y que ese movimiento estaba representado, en nuestra época, por una clase dirigida por un partido, a su vez regido por un comité y éste por un jefe. Poco, muy poco, ha quedado de este arte ideológico. Lo más triste no fue la pobreza estética de las obras sino la baja de la tensión moral y política: el movimiento de ascenso histórico desembocó en el campo de concentración y en la dictadura burocrática.[2]



Sin entrar en la clase de polémica que estas declaraciones pueden provocar, nos interesa hacer resaltar la idea básica que subyace a lo afirmado por Octavio Paz: la libertad de la obra literaria. Nosotros creemos que la literatura está sometida a las obligaciones de un discurso determinado: el discurso imaginario, que la constituye en una realiad distinta de la realidad histórico-social, pero que no se podría entender sin relación a ella. Somos conscientes de la dificultad de aprehensión del concepto de imaginario, pero esta misma dificultad se le presenta a personas más inteligentes como el mismo Octavio Paz, cuando dice: "Hay en cada obra artística un elemento -poesía, imaginación, qué sé yo- irreductible a la casualidad histórica" (p. 22).

Por lo tanto, todo trabajo literario que se precie de ser artístico tendrá que someterse a las necesidades de libertad discursivas que él mismo impone y aceptar la responsabilidad de su carácter universal que por su naturaleza le corresponde y le singulariza. El mismo Octavio Paz habla de este carácter universal al final del discurso que venimos comentando, cuando afirma,

> La literatura no renuncia a la historia pero sí a las simplificaciones del arte ideológico y a sus afirmaciones y negaciones perentorias. No es un arte de certidumbres sino de exploración, no es una poesía que muestra un camino sino que lo busca. Es una poesía que dibuja el signo que, desde el comienzo del comienzo, han visto los hombres en el cielo: la interrogación. Las manos que lo trazan pueden ser latinoamericanas pero su significado es universal (p. 22).

Como se ve, de la cita se desprende el principio del arte sin un fin determinado que nosotros, a su vez, aceptamos. A. Hauser dice a este propósito:



> Unicamente puede hablarse de un fin definido del arte cuando se le deja desvanecerse en funciones prácticas que pierden luego por completo su actualidad, y cuando se cree poder cumplir los cometidos a los que se le destinó en un principio por otros medios, tales como la ciencia, como ya pretendía Hegel, o cuando se niega en general que el arte puede cambiar de función.[3]

Toda esta problemática concierne a la obra de Egon Wolff de manera directa. El se confiesa no abanderado ideológicamente y se reconoce como autor polémico. Nos gustaría que algunas de sus declaraciones sirviesen para completar y aclarar las ideas que venimos comentando.

En primer lugar, es curioso que el autor, como hemos hecho nosotros, enfatice la singularidad de la situación político-social de América Latina y la manera cómo ésta influye en todo dramaturgo:

> No concibo un autor de teatro, que escriba sobre la realidad hispanoamericana, que escriba el arte por el arte. Yo creo que la realidad político-social latinoamericana es tan vital, los elementos que hay que expresar están tan en ciernes, es tanta la necesidad que tiene el autor de teatro de apuntar con un compromiso a la realidad en que vive, porque vivimos en una sociedad de desigualdad, de profunda desigualdad social que conmueve, que afecta y que compromete, que no me puedo imaginar que un autor latinoamericano pueda dedicar el tiempo a escribir el arte por el arte /.../ Yo creo que un autor latinoamericano tiene compromiso ciento por ciento con su realidad, que es una realidad que emana de la injusticia social en que vivimos; yo creo que nadie puede prescindir de eso. Yo creo que es el primer punto tópico de partida porque es una realidad muy conflictiva, nadie se puede sustraer de eso.[4]

Nos parece de tal importancia la idea que comporta esta cita, que pensamos que no puede ser considerado pertinente ningún estudio sobre la literatura latinoamericana que no lo tenga en cuenta. La mayoría del arte latinoamericano es un arte comprometido con la justicia social.

El segundo punto que en buena lógica debemos discutir es el problema



de "cómo escribir" para que el resultado pertenezca a la categoría de verdadero arte. Egon Wolff también se plantea la misma pregunta y responde de esta manera:

> ¿Cómo hacerlo para que eso se proyecte como una obra de arte interesante? Yo creo que ahí está la cosa. Yo creo que no se puede partir de una idea preconcebida, sino que debe partir desde dentro del hombre, desde dentro del personaje como producto de un estudio, de un análisis honesto del personaje. Si yo escribo mañana un teatro basado en los problemas de un obrero nuestro; si yo a ese obrero le conozco desde dentro, aprendo a quererlo desde dentro, lo que yo escriba de ese obrero va a tener que ser fiel a su realidad social. Va a tener que ser un producto de la situación desmedrada en que él está, en un medio de explotación como él vive. Si yo lo analizo desde dentro mi teatro va a ser un teatro que va a servir a esa causa.[5]

Sorprende, en esta larga cita, la insistencia de Egon Wolff en la expresión "desde dentro", y pensamos que necesita un comentario, ya que el discurso en el que se produce es conversacional. En uno más técnico diríamos que el autor está hablando de la obra dramática como de un producto diferente de la realidad empírica, que tiene una entidad propia y autónoma cuyo referente está en sí misma, pero que revertirá universalizado a la realidad empírica de la que partió. La condición necesaria que Wolff impone a este proceso es la de la "honestidad". Respetando su sentido ético, creemos, por nuestra parte, que no es necesario ya que, en el proceso a que la imaginación creadora somete la realidad, entra la imposibilidad de captar la total complejidad y la ambigüedad de esa realidad de la que la obra tiene que dar cuenta para que cumpla con los requisitos de validez o, como dice él, de "honestidad".

El sigue hablando un poco más sobre este punto y pensamos que sería conveniente transcribirlo:



> Enfoco los temas generalmente en su equidistancia, lo que no me permite, no por una cobardía moral, sino porque es una posición de análisis honesta de las cosas, no me permite ciento por ciento tomar posición con un determinado aspecto /.../ El teatro mientras más fiel es al ser humano, un mejor vehículo de expresión es, siempre que sea verídico y honesto con ese ser humano. Ahora, si ese ser humano del cual el teatro habla, es un ser humano que está sometido a las presiones del medio político, a las presiones del medio social, ese teatro va a tener un contenido social, pero como una consecuencia honesta de lo que se está haciendo. /.../ Para un autor que le conmueve el medio social en que se desenvuelve, él como persona y sus personajes, siempre que lo haga con la honestidad necesaria de adquirir un compromiso con ese medio, y ese medio sea un medio en el cual existan los factores, digamos, de desigualdad social, de desajuste o de injusticia social en que se mueve la realidad latinoamericana, yo creo que ese autor va a reflejar una realidad social siempre que lo haga honestamente. /.../ Pero yo creo que no se puede partir de eso con una idea preconcebida de antemano, o sea, de ajustar los elementos del teatro a una idea preconcebida, porque yo creo que sale una forma dura, no auténtica, no veraz.[6]

En el fondo, Egon Wolff, como antes Octavio Paz, está abogando por una libertad del creador y de la obra artística; debajo de sus palabras se deja ver una distinción muy sutil entre lo adecuado, que es el estudio del personaje "desde dentro", y lo bien intencionado, que está representado por los trabajos con "ideas preconcebidas" que, como dice Hauser:

> No significan ni valen, con mucho, lo mismo. A menudo estas palabras denominan incluso cualidades opuestas y antagónicas. El arte en sí, lo mismo que la cultura en sí, no es ninguna defensa contra el mal que amenaza a la humanidad (p. 848).

Todo esto nos conduce a la necesidad de definir lo que entendemos por compromiso en arte; nuevamente con Hauser pensamos que



> Compromiso significa la confirmación de un mensaje sin atender a su viabilidad. Se trata de tener conciencia del mundo en vez de ignorarlo, interés en vez de desinterés por el destino de los hombres, sentido de la realidad en vez de ilusiones, que nos alejan y enajenan de la realidad. /.../ Si el arte falsifica la verdad, no lo hace reduciendo sino ampliando el mal que se sufre (p. 848).

También Wolff ha hablado de su idea de compromiso como hombre y como autor de teatro,

> Es un producto espontáneo de mi pertenecer a mi medio social en que me desenvuelvo. Si bien es cierto que soy de un origen burgués y, aparentemente, en mi vida externa pueda parecerlo, pero en lo íntimo yo tengo un absoluto compromiso con los humildes y los necesitados, y tengo una rebeldía frente a la sociedad en que ellos viven. /.../ Yo no sé de dónde proviene eso; eso proviene sencillamente de que yo soy un convencido de que lo mejor del hombre está en los necesitados, en aquellos que sufren; además yo pienso que lo mejor del hombre parte del dolor humano y tengo un compromiso con el dolor humano. Ese es fundamentalmente el punto de partida mío.[7]

Las semejanzas de estas íntimas y personalísimas reflexiones con las más científicas del historiador del arte Arnold Hauser, no dejan de producirnos cierto asombro:

> El arte y Auschwitz tal vez serían incompatibles si la creación y la recepción artísticas dimanaran de la felicidad y la alegría de vivir y se justificasen en el placer y el goce. El arte surge, sin embargo, de la aflicción y de la miseria, y en vez de disminuir los sufrimientos y necesidades del hombre, aumentan su capacidad de sufrir (p. 848).

En conclusión, creemos que ha quedado clara la diferencia entre la concepción dialéctica del arte de Egon Wolff y la de aquéllos que concibe el arte únicamente como utensilio de propaganda política, concepción que, de paso, últimamente ha caído en desprestigio por su misma ineficacia práctica. Wolff aboga, como hemos dicho, por la libertad de la obra



artística, respetando su naturaleza ontológica de discurso imaginario, pero, al mismo tiempo, no concibe un arte que no sea reflejo del momento y el espacio real donde se produce, es decir, Latinoamérica, por la gravedad de la injusticia social que sufre. Equilibrio difícil de conseguir por su misma naturaleza inestable, pero cuyo intento ha producido obras de la categoría de Flores de papel o Los invasores. Teatro que tomó sus modelos fuera de Latinoamérica, como él mismo confiesa, pero que ha sabido reorganizarlos para romper las fronteras latinoamericanas, sin dejar de seguir siendo un testimonio de su momento político y social.

2. Descuido de la crítica respecto de la singularidad del teatro de Egon Wolff.

La crítica asequible sobre el teatro de Egon Wolff adolece, por lo general, de los defectos que acabamos de apuntar al hablar del teatro latinoamericano.

En primer lugar, notamos la ausencia de estudios extensos, como tesis doctorales o de maestría. En segundo lugar, el número de artículos especializados sobre su obra dramática es bastante reducido y, hasta cierto punto, redundante.[8] En términos generales, podríamos agruparlos en dos tipos:

A. Artículos que intentan darnos una visión global del autor mediante el comentario de sus obras. Los que consideramos más importantes son los siguientes:

"Variantes de Egon Wolff: Fórmulas dramática y social", de Elena Castedo-Ellerman. Este estudio no incluye los comentarios de Flores de papel ni de Kindergarten porque fue escrito antes de que esas obras fue-



sen publicadas. La tesis del artículo, ya resumida en su mismo título, queda evidenciada en la siguiente cita:

> De manera que Egon Wolff, desplegando simpatía hacia la clase más desvalida y condenando la diferencia de clases porque reparte desdicha entre todos, bifurca su preocupación creativa entre el desentrañamiento del conflicto humano desprovisto de clisés ideológicos y la experimentación cautelosa en la construcción y el funcionamiento de su maquinaria dramática.[9]

"The Theater of Egon Wolff", de Margaret Sayers Peden, como los estudios que vienen a continuación, incluye el comentario de Flores de papel, aunque no el de Kindergarten. Su tesis se inclina hacia los problemas psicológicos de los personajes; dice, por ejemplo, lo siguiente:

> His plays are an oblique plea -and a warning- for dignified and rational consideration of our fellow human beings. This is true whether the problem is sexist -as in Niñamadre and, possibly, Flores de papel- or social -as in Flores de papel and Los invasores. Two plays at least touch on indignities perpetrated within the family circle, where, supposedly, love should be most evident -Mansión de lechuzas and Discípulos del miedo. El signo de Caín demonstrates the cruelty and pain inflicted under the name of truth -pain that could be avoided were kindness and love the dominant motivating forces of man.[10]

"El teatro de Egon Wolff", de Teodosio Fernández Rodríguez, nos interesó desde el primer momento porque en él se intenta poner en relación la problemática social y la psicológica para establecer el carácter universal de "reflexión sobre el mundo" que tiene el teatro de Egon Wolff. Dice al final de su artículo:

> La obra de este autor chileno está sin duda relacionada con la producción de los autores imbuidos de "conciencia social", tan abundantes en las últimas generaciones de escritores hispanoamericanos, pero eso no es todo: los problemas de sus personajes son tanto psicológicos como sociales, y la preocupación del autor estriba en profundizar en el estudio de la



> personalidad y los conflictos anímicos, tanto como en poner de manifiesto las deficiencias de la sociedad actual. Su visión de un mundo bajo el signo del cambio es alguna vez esperanzada, pero en general puede concluirse que la soledad del hombre es inevitable. La labor dramática de Wolff supera progresivamente la problemática individual y local hasta convertirse en una reflexión profunda sobre nuestro tiempo.[11]

En el "Prólogo" de su <u>Teatro de Egon Wolff</u>, Juan Andrés Piña intenta enfatizar, con mayor perspectiva temporal que los estudiosos anteriores, la singularidad del autor, descalificando el excesivo carácter social que se le había otorgado; entre otras cosas, dice lo siguiente:

> Wolff, más alla de una interpretación meramente política, simplista o "social" -en el sentido más burdo- opta por entrar en los umbrales de este hombre sobre el cual trata de investigar y el cual tanto le apasiona. Algunos problemas dramáticos que él presenta, que pueden ser perfectamente tratados por el estudioso social, son enfrentados por Wolff desde el hombre mismo y a partir de él: el lucro y la especulación de unos contra la pobreza de otros, la decadencia y falsedad de un gran mundo, el arribismo, etc. /.../ Más que la denuncia política de la especulación, el robo y la explotación que ejerce un Lucas Meyer en <u>Los invasores</u>, es importante que quede en evidencia el artificio de su vida, la falsedad de sus costumbres, la apariencia con que vive. Mientras sus compañeros de generación buscan denunciar lo mismo con otro enfoque y otras características dramáticas, en Wolff es la actitud vital, la forma vital lo que importa más.[12]

B. El segundo grupo engloba aquellos artículos que han tomado, como objetivo de sus análisis, una obra en particular. Como se podrá observar, <u>Los invasores</u> se adjudica el honor de haber sido elegido sujeto de estas investigaciones en la mayoría de los casos. <u>Mansión de lechuzas</u>, <u>Flores de papel</u> y <u>Kindergarten</u> lo han sido en una sóla ocasión y en ninguna el resto de los dramas.

En "La luz en <u>Mansión de lechuzas</u> de Egon Wolff", de Gerardo Sáenz,



la tesis consiste, como lo expresa el título, en ver la simbología de la luz en dicha obra. De su estudio nos interesa destacar la mención que hace de Freud y Jung como autores de teorías conocidas por Egon Wolff. Dice lo siguiente:

> Así, Egon Wolff nos dice que los problemas del hombre se resuelven sacándolos a la luz del día. En esto, por supuesto, sigue las ideas de Freud y Jung en torno a los secretos de nuestras experiencias vitales.[13]

"Egon Wolff's Los invasores: A Play within a Dream", de Leon Lyday es, desde nuestro punto de vista, uno de los mejores estudios escritos sobre esta pieza dramática. Por primera vez alguien señala la forma como rasgo saliente de la obra. Uno de sus comentarios más importantes es el siguiente:

> If in Los invasores "the message were the thing," the work would by now justly have been relegated to that already imposing list of social novels and plays which have haunted Spanish American literature for much of this century. Happily, however, "the play's the thing," and thesis, although it is important, is subordinate to rather than dominant over the other aspects of the work. Primary in importance is the manner in which the dramatist structures the play around a surrealistic dream-reality, and the skill with which he blends the principal themes -guilt and fear- into it. The thesis or message is carefully encased within structure and theme, and deftly projected through them.[14]

Aunque no estamos de acuerdo con la tesis general de "Los invasores: Egon Wolff y la responsabilidad social del artista católico", de Hernán Vida, queremos hacer notar el hecho de que fue de los primeros en señalar el amor como uno de los temas que late en la estructura profunda de la mayoría de los dramas de Egon Wolff. Dice al respecto lo siguiente:

> En Los invasores se insiste en uno de los temas que ha caracterizado otras piezas de Wolff, la urgencia de devolver a las relaciones personales y de clase



> la dosis de amor que necesitan para su desarrollo normal.[15]

Esta observación nos parece acertada, pero su posterior intento de identificar este amor con el cristiano nos parece empobrecedor.

En "Theme, Characterization and Structure in Los invasores", Joseph Chrzanowski sigue los pasos trazados por Hernán Vida y, aunque insiste un poco más en la importancia de los estudios psicológicos, establece las raíces cristianas como animadoras de los mismos:

> If viewed as dream, therefore, Los invasores is essentially a psychological play in which a complex internal crisis is dramatically externalized. That crisis is inextricably linked to the moral and religious guilt arising from Meyer's unethical treatment of others and a subconcious realization that, in the context of his Christian beliefs, he will be held responsible for his actions. From an aesthetic point of view, the dream element and the motif of Christianity which has been incorporated into it, are the principal unifying elements of play, and serve to render comprehensible otherwise ambiguous passages and characters.[16]

"Los invasores: la amenaza", de Pedro Bravo Elizondo, forma parte de un estudio de conjunto sobre el teatro hispanoamericano, pero tiene unidad en sí mismo, lo que nos permite aprovecharlo para nuestros propósitos. En él se toma el punto de vista de la denuncia social y, a pesar de que esto se hace de forma muy moderada, pensamos que es un ejemplo paradigmático de todos aquellos estudios y reseñas que no ven en la obra más que este aspecto, estableciendo que la estructura de la misma reside en la polarización de las clases sociales:

> Wolff se ha valido de dos grupos sociales polarizados para estructurar su obra dramática. Los portadores de la crítica están representados por China, y son a la vez el elemento antagónico de Meyer y su grupo social. Lo que dramatiza esta polarización es la circunstancia de que Meyer siendo culpable, lo sea



menos que los demás, y que se centre en él el ataque visible a los invasores.[17]

"El teatro comprometido en Hispanoamérica: Algunas piezas representativas", en Aspectos del teatro moderno latinoamericano, de Erminio Neglia, es también un estudio de naturaleza social, pero su tesis es tan extremosa que no la podemos aceptar. Incluye Los invasores en el apartado que se titula "Teatro revolucionario". Del carácter revolucionario del drama no tenemos que decir nada, ya que curiosamente es el mismo autor quien duda del mismo un poco más tarde cuando dice:

> No cabe duda de que el propósito del autor es señalar la inercia y el egoísmo de los ricos. Sería un error concluir que él abogue por una revolución como único remedio contra las injusticias sociales. Solo quiere impresionar a los ricos con su propia conducta inconsciente para que reaccionen antes de que sea muy tarde.[18]

Aunque comentaremos con más detalle en la última parte de nuestro estudio el trabajo de Daniel López, "Ambiguity in Flores de papel", digamos aquí, que el crítico hace una lectura demasiado realista de la obra y, por ello, equivoca el nivel en donde la ambigüedad es muestra. Dice al final de su artículo,

> The culminating ambivalence of Flores de papel arises precisely from the fact that no credible reasons are offered for El Merluza's behaviour with regard to Eva. He invades her closed world, systematically destroying first it, and then Eva herself. The spectator/reader is left ultimately to decide why.[19]

En "Kindergarten, A New Play by Egon Wolff", pensamos que Margaret Sayers Peden no hace una verdadera crítica de la pieza dramática, sino más bien un comentario, al mismo tiempo que aprovecha la ocasión para confirmar sus tesis sobre la obra de Egon Wolff en general y dar la buena noticia de que éste sigue escribiendo teatro:



> Wolff maintains a wonderful ambiguity in its latest embodiment, Kindergarten. Comic and moving, its characters are both to be pitied and despised. If this disturbing work is any indication, we can be glad that more plays are coming, as indicated in a recent letter from Wolff: "Puedes estar cierta, que leerán 'new plays' de E. Wolff." It is good to hear his voice again.[20]

Existen, por supuesto, otros comentarios sobre la obra del autor menos extensos, aunque no por ello carentes de importancia, que se encuentran incluídos en estudios más generales, y que por falta de espacio no citamos aquí.

Lo que podemos concluir de esta corta serie de artículos comentados es el nivel de generalidad y la dispersión de las interpretaciones de la obra del autor. Esto señala, según pensamos, la falta de un estudio más profundo que se pueda establecer como referencia casi obligada y abra, al mismo tiempo, caminos a investigaciones más específicas de su dramaturgia.

3. Necesidad de caracterizar la singularidad del teatro de Egon Wolff.

La necesidad de caracterizar la singularidad del teatro de Egon Wolff -que se identifica, en cierto modo, con el objetivo de nuestra investigación- se nos impone como obligatoria por las reducciones que los estudios realizados hasta el momento han cometido, aunque inconscientemente, en la interpretación de la misma. Esto lo apreciamos de modo especial en dos aspectos:

En primer lugar un cierto olvido y desconocimiento de la mayoría de las piezas teatrales de la primera época. Esta circunstancia que,



en otro autor no revestiría importancia, es peligrosa en el nuestro debido a la coherencia temática que se da a lo largo de la producción dramática de Egon Wolff. El hecho de que las diferentes obras teatrales tengan una personalidad propia se debe más a innovaciones técnicas que temáticas.

Este olvido a que nos referimos tiene como contrapartida el éxito clamoroso de Los invasores. Hay que señalar que su popularidad corre pareja con otras circunstancias extraliterarias además de la innegable excelencia artística que el drama tiene en sí mismo. Nos referimos concretamente a la experiencia que estaba teniendo lugar en Cuba a principios de los años sesenta y que hizo que el mundo entero se interesara mucho más en la cultura latinoamericana. Creemos que como consecuencia de esto asistimos a la publicación de varias antologías de teatro sudamericano en las que necesariamente tiene un lugar Los invasores.

El estreno de El signo de Caín no va a cambiar la lectura social que se venía haciendo de aquella obra, ya que pasará sin pena ni gloria a pesar de ser un elemento fundamental en la producción del autor.

Solamente ocho años después, la estrella de Los invasores comienza a declinar con la aparición de Flores de papel, aceptada por la crítica como la mejor obra de nuestro autor hasta el momento.

El segundo aspecto es la necesidad de matizar el concepto de "social". Creemos que lo que realmente se busca en la mayoría de los artículos escritos sobre Egon Wolff es establecer la dimensión social de su teatro, pero la ausencia de una definición ideológica de partido ha hecho que haya críticos que consideren Los invasores como una pieza revolucionaria mientras otros la identifican con la Democracia Cristiana.



A ambos se les podría hacer la crítica que China hace de Meyer cuando dice:

> Sí, eso es lo que se hace acto seguido: averiguar el nombre. Parece que con saber el nombre de nuestros enemigos se nos hace más fácil dar en el blanco... Me llamo "China", y usted Lucas Meyer el industrial.[21]

Las razones de esta polarización de las interpretaciones son variadas, pero nosotros queremos insistir en la importancia que tiene la revolución cubana. Pedro Bravo Elizondo encuentra las pistas de ésta en Los invasores. Nosotros concordamos con su descubrimiento e incluso pensamos que Egon Wolff participa de las esperanzas que toda Latinoamérica concibe de la posibilidad de un cambio. Ahora bien, la singularidad de esa obra reside en que se dirige a la conciencia burguesa para que ese cambio se realice sin violencia. El dramaturgo pide una revolución en el campo de nuestras estructuras mentales que traiga como consecuencia un cambio en las político-económicas. El símbolo de esto lo constituye el hecho de que la acción de esta pieza tenga lugar en la mente de Lucas Meyer.[22]

En consecuencia, creemos que Egon Wolff superó el maniqueismo de los conceptos tradicionales de "derecha" e "izquierda", para vincularse con la tradición humanística occidental de la que el pensamiento judeo-cristiano forma parte fundamental, y nos parece que la mejor manera de ejemplificar lo que venimos diciendo es utilizando un método comparativo. La obra que vamos a elegir es Las torres y el viento[23] de César Rengifo.

La principal razón que nos induce a escoger dicha obra es que se encuentra estudiada con suficiente detención en "Análisis funcional de Las torres y el viento" de Carrol L. Parker.[24] Además, guarda ciertos



rasgos técnicos comunes con Los invasores; por ejemplo, en la exposición del contenido funcional que a continuación entregamos se dan dos niveles: el de la vigilia y el de la alucinación.

A. Nivel de la vigilia: Dos guerrilleros cruzan la selva de noche para entregar un mensaje. Cerca de un pueblo "fantasma" son atacados por las fuerzas del orden y uno de ellos muere. El otro, a quien conocemos como El Viajero, recibe una herida pero logra refugiarse en las ruinas del pueblo. La herida le provoca fiebre y delira.

Durante el delirio asiste a una representación sinóptica del pasado del pueblo. Los destinatarios del mensaje le encuentran y se enteran que se planea un cerco. Intentan auxiliar al Viajero, pero éste sucumbe a la gangrena. Luego de oir unos disparos, huyen.

B. Nivel de la alucinación: En una aldea indígena, cerca de Las Cruces, viven una niña, Tahuya, que luego conoceremos con el nombre de Luciana Pantoja, y un niño, Taipare, que conoceremos como El Forastero. Taipare es robado por blancos y criado en la ciudad.

Tiempo después, se descubre petróleo en la región y un grupo capitalista decide explotarlo, para lo cual consigue el apoyo de las autoridades que le facilitan los medios para usurpar a los indios las tierras en que se hallan los yacimientos. Luciana Pantoja (Tahuya) se entera de la noticia y viene a Las Cruces donde instala una posada. Por las mismas razones, El Forastero (Taipare) abandona la ciudad, se reencuentra con Luciana y establecen el compromiso de defender a los indios.

Agentes de los capitalistas y del gobierno disparan sin éxito contra los indios para ahuyentarlos. Pese a los consejos del Forastero, los habitantes blancos o mestizos del poblado se dejan convencer por los



capitalistas que les ofrecen riqueza y progreso a cambio de su colaboración, y terminan apoyando sus proyectos.

Mientras tanto, El Forastero publica artículos en la prensa nacional para mover a la opinión pública en favor de los indios. Recibe amenazas e intentos de soborno por parte de los capitalistas y del gobierno, pero no tienen éxito. Estos envían entonces tropas al pueblo y en uno de los enfrentamientos El Forastero muere.

Los habitantes del poblado celebran la perforación del primer pozo con un baile en la posada organizado por los capitalistas. El baile es interrumpido por las predicciones de destrucción que hacen dos personajes.

Los agentes de las autoridades gubernamentales y de los capitalistas inducen a un miembro del pueblo, Nicanor, mediante un engaño, a que dispare una flecha contra otro habitante del pueblo. De ello resulta una muerte que se imputa a los indios. El pueblo quiere tomar represalias contra los indios y, con la ayuda de la tropa, los atacan. Aquéllos se defienden con las armas que le proporciona Luciana y consiguen refugiarse en la selva desde donde contratacan capitaneados por Luciana.

Sin embargo, los refugios de los indios son al fin arrasados y Luciana muere en uno de los ataques. Los capitalistas se adueñan de las tierras e intensifican la explotación del petróleo hasta que éste se consume con lo que se produce la muerte y la ruina del poblado.

Si pasamos ahora a un examen de esta síntesis del contenido funcional de _Las torres y el viento_, podemos darnos cuenta de que, a pesar de sus excelencias, no rebasa los marcos de lo que tradicionalmente se considera teatro político, en el que predomina un ambiente de maniqueís-



mo ideológico. Así, por ejemplo, el grupo de capitalistas, autoridades gubernamentales y fuerzas de orden público, se nos presenta como entidad totalmente negativa por el hecho de que utilizan repetidamente la agresión y el engaño como estrategia para obtener su objeto.

En cuanto a los indios, sus estrategias se nos ofrecen como la otra cara de la moneda; representan el grupo de los débiles, engañados, pobres y sin un conocimiento adecuado sobre el mundo. Todo ésto hace que se caractericen por su pasividad y sólo recurran a la violencia cuando no les queda más remedio.

Para resaltar más el elemento positivo que los indios representan, encontramos un tercer grupo: la gente del poblado, de la cual podemos inferir que no es de raza india, es decir, que no posee pureza de sangre, y por tanto es fácilmente corruptible, como sucede en el transcurso de la obra, y se alía con el grupo del poder.

Podemos aislar todavía un cuarto grupo, el compuesto por El Forastero y Luciana Pantoja. En los hechos, la existencia de este grupo es sólo aparente desde el momento que sabemos que son de raza india, por lo que su alianza con el grupo de los oprimidos les viene casi por naturaleza; así, al menos, nos lo hace observar la obra. La diferencia de estos dos personajes con respecto de los indios surge de su saber sobre el mundo, ya que conocen la legislación implícita y explícita que maneja el adversario. El hecho de que la pongan al servicio de aquéllos es señal de su altruismo. Como se ve, el dramaturgo utiliza todos los recursos necesarios para conseguir en el lector/espectador la idea de "maldad" de unos versus "bondad" de los otros.

Podemos considerar ahora el objeto de sus haceres transformadores;



mientras para el grupo de los capitalistas y autoridades éste es el aumento de su riqueza, en el de los indios es la defensa de sus tierras y, por tanto, de su sobrevivencia física. En otras palabras, es la oposición entre los valores de lo superfluo y lo necesario.

A partir de estas características pensamos que emerge el contraste entre un elemento autosuficiente y poderoso y otro dependiente e indefenso.

En consecuencia, el establecimiento de un programa y un antiprograma no ofrece mucha dificultad dado el carácter binario que venimos observando en la pieza: el poder y el capital, junto con la gente del pueblo que participa en la consecución del mismo objeto "riqueza"; frente a los indios y sus aliados, Luciana y El Forastero, que representan la legalidad y la búsqueda de lo esencial.

En conclusión, el contenido semántico que subyace a toda la obra es el siguiente: se trata de la invasión de un territorio por elementos foráneos que buscan las materias primas que éste contiene, lo que implica el aniquilamiento de sus herederos legítimos.

Como más adelante haremos un análisis detallado de Los invasores, evitaremos anticipar ahora las conclusiones a que hemos llegado, pero nos parecen evidentes las diferencias de esta pieza con la de Egon Wolff. Sin embargo, nos interesa destacar la ausencia del elemento psicológico en el drama de Rengifo, cuyo honesto desarrollo conduciría, como por una relación de causa-efecto, a la negación de polarizaciones maniqueas. Esto se aclara si consideramos el modo en que se plantea el problema ideológico: mientras en Rengifo éste es encarnado en los grupos de acción, Egon Wolff lo desarrolla en la mente de un individuo utilizando, sin em-



bargo, los medios necesarios para conseguir simbologías universales.

Por otra parte, al observar la estructura semántica de Los invasores se evidencia este mismo aspecto, ya que ésta se establece a partir de una confrontación dialéctica entre la conciencia de Lucas Meyer -que se siente culpable de la injusticia social- y su subconsciente, actualizado en el sueño, que simboliza los valores auténticos del ser humano. Así, pues, el hecho de la invasión no es más que el medio dramático por el que se pone de manifiesto esta confrontación interna y, por lo tanto, carece en sí de connotaciones ideológicas obvias.



NOTAS - SEGUNDA PARTE

[1] Orlando Rodríguez y Domingo Piga, Teatro chileno del siglo XX (Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964), p. 115.

[2] Octavio Paz, "El cuerpo del delito", El País, Madrid 10 agosto 1982, p. 22.

[3] Arnold Hauser, Sociología del arte, trad. Vicente Romano Villalba (Madrid: Ediciones Guadarrama, Colección Punto Omega, 1977), V, p.884.

[4] Declaraciones tomadas de la entrevista personal que Egon Wolff mantuvo con José Varela en mayo de 1980.

[5] Entrevista, mayo de 1980.

[6] Entrevista, mayo de 1980.

[7] Entrevista, mayo de 1980.

[8] Adviértase que nuestro interés en la búsqueda de bibliografía sobre Egon Wolff se ha centrado preferentemente en artículos especializados. Hemos dejado aparte los periodísticos, las reseñas, etc., por parecernos estar fuera del propósito de la investigación, no porque carezcan de importancia.

[9] Hispamérica, 5, No. 15 (1976), p.38.

[10] En Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre, Austin: University of Texas Press, 1976, pp. 190-201.

[11] Memorias del XVII Congreso organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Madrid, 20-26 de marzo (1975), p.1257.

[12] Santiago de Chile: Nascimento, 1978, pp. 10-11.

[13] Memorias del XVII Congreso organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Madrid, 20-26 de marzo (1975), 1263.

[14] Latin American Theatre Review, 6/1 (Fall 1972), pp.19-20.



[15] Hispanófila, No. 55 (1975), p.87.

[16] Latin American Theatre Review, 11/2 (Spring 1978), 9-10.

[17] En Teatro hispanoamericano de crítica social (Madrid: Playor, 1975), p. 133.

[18] Bogotá: Stella, 1975, p. 48.

[19] Latin American Theatre Review, 12/1 (Fall 1978), p.49.

[20] Latin American Theatre Review, 10/2 (Spring 1977), p.10.

[21] Egon Wolff, "Los invasores", en El teatro hispanoamericano contemporáneo, Vol. I, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), p. 135.

[22] Queremos señalar que el deseo del dramaturgo se constituye en el elemento fundamental de los programas de los partidos socialistas que últimamente se han hecho cargo de algunos gobiernos del sur de Europa.

[23] César Rengifo, "Las torres y el viento", en: Teatro contemporáneo hispanoamericano, ed. O. Rodríguez y C.M. Suárez Radillo (Madrid: Escelicer, 1971), II, pp.430-497.

[24] Tesis de M.A., University of Alberta, 1980.



T E R C E R A P A R T E

ANALISIS FUNCIONAL DE NIÑAMADRE, LOS INVASORES Y FLORES DE PAPEL



I. CONCEPTOS TEORICOS QUE PRESIDEN LOS ANALISIS.[1]

1. Conceptos que atañen a las ciencias sociales.

Siguiendo la argumentación de Tzvetan Todorov en su Poética,[2] nuestro primer supuesto consiste en sostener que los fenómenos sociales, dentro de los cuales ubicamos la producción y consumo de las obras literarias, pueden ser estudiados rigurosamente.

En segundo lugar, postulamos la necesidad de distinguir entre el "dominio" y el "objeto" de una investigación. Pierre Macheray dice lo siguiente del primer concepto:

> Dire: la critique littéraire est l'étude des oeuvres littéraires, c'est lui donner un domaine, non un objet: c'est donc la considérer dès l'abord comme un art, et non comme une forme de savoir. La raison de cette tentation se comprend très bien: le domaine où s'exerce une technique est nécessairement donné empiriquement, ou doit être tenu pour tel. Il est donc facile d'en faire un commencement, de le prendre pour point de départ: toute activité raisonnée



> a naturellement tendance à se présenter à nous <u>au début</u> comme un art.[3]

Así, pues, consideramos que el "dominio" es el sector de la realidad acotado espontáneamente por la lengua, tal como es aprehendido por la conciencia histórica. En este sentido, lo "teatral" es, en un orden de generalidad decreciente, el primer dominio sobre el que recaerá nuestra investigación. Lo "teatral" aparece como un fenómeno implicado en sistemas de relaciones múltiples, de los cuales, por la importancia que representan para nuestros propósitos, determinaremos dos: el "fenómeno teatral" y el "fenómeno dramático". El primero de estos términos se usa con frecuencia para designar la representación de una obra dramática y el segundo guarda relación con el discurso o texto dramático.

Está bastante extendida la idea de que el discurso dramático carece de autonomía, pues no cobra vida hasta el momento de la representación; según ésto, se establece un principio de subordinación mediante el cual el texto dramático aparece como algo deficiente por comparación con su representación escénica. Por otra parte, la impresión de profunda diferencia que presenta el texto dramático respecto de la narrativa y la lírica ha hecho que su enfrentamiento desde una perspectiva puramente literaria se haya visto innecesariamente relegado.

Sin querer entrar en una polémica que se mantiene fuera de los límites de nuestra investigación, nosotros sostenemos que es necesario y posible un estudio literario del texto dramático y, desde este punto de vista, concedemos prioridad a este frente a la eventual representación.

Sin embargo, una investigación que busque el rigor y la coherencia no puede tratar directamente con el "dominio", ya que de ello sólo resul-



taría un discurso misceláneo. Por lo tanto, la siguiente tarea que se nos impone es la transformación del "dominio" en "objeto" mediante su aspectualización. Según Pierre Macheray:

> Connaître, ce n'est donc pas retrouver ou reconstituer un sens latent: oublié ou caché; c'est constituer un savoir neuf; c'est-à-dire un savoir qui ajoute à la réalité d'où il part et dont il parle quelque chose d'autre. Souvenons-nous que l'idée de cercle n'est pas elle même circulaire: ce n'est pas parce qu'il y a le cercle qu'il y a l'idée du cercle. Et retenons que l'apparition du savoir institue une distance, un certain "écart": en limitant par cet écart le domaine initial, elle en fait un espace mesurable, l'objet d'un savoir (p. 14).

La misma idea aparece en esta pregunta que se formula Todorov:

> ¿Acaso es preciso recordar una vez más ese lugar común según el cual es el método el que crea el objeto, y el objeto de una ciencia no está dado en la naturaleza sino que representa el resultado de una elaboración? (p. 25)

De este modo, se establece un sistema de relaciones jerárquicas entre un factor subordinante y una serie de factores subordinados, lo que significa privilegiar uno de los sistemas en los cuales está implicado el fenómeno.

2. Conceptos generales sobre el fenómeno literario.

Consideramos que el fenómeno literario puede ser definido, siguiendo la conceptualización de Hejmslev, como un sistema semiótico "connotativo" o de segundo grado, puesto que utiliza como substancia de la expresión las lenguas naturales.[4] Sin embargo, manteniéndonos en la línea trazada por la semiótica, suponemos que la literatura, en cuanto sistema significativo, comparte muchos rasgos en común con las lenguas naturales, sin que llegue a confundirse con ellas.



Acogiendo la sugerencia de Charles Morris, en su Writings on the General Theory of Signs, distinguimos tres modos de acercamiento a los sistemas semióticos:

> a) Pragmatics is that portion of semiotics which deals with the origin, uses, and effects of signs within the behavior in which they occur.
> b) Semantics deals with the signification of signs in all modes of signifying.
> c) Syntactics deals with combinations of signs without regard for their specific significations or their relation to the behavior in which they occur.[5]

En el nivel de la "pragmática", hacemos nuestra la definición de Félix Martínez Bonati según la cual la obra literaria es un discurso que se presenta como el producto y el medio de una situación comunicativa imaginaria.[6]

En el nivel "semántico", podemos inferir la siguiente conclusión del presupuesto anterior: ya que el discurso literario despliega un cosmos imaginario, en propiedad, carece de un referente específico. Sin embargo, dicho cosmos se comporta como un modelo de la realidad, respecto de la cual aparece como un signo icónico.

En cuanto al nivel "sintáctico" del sistema literario, una de las tareas principales de nuestra investigación consistirá en la determinación y jerarquización de niveles de análisis y de unidades, con la esperanza de obtener algunas conclusiones de orden "sintáctico".

3. Conceptos generales que determinan el fenómeno dramático.

El intento por determinar la especificidad del discurso dramático que nos parece más convincente es el que, partiendo de una revisión de las funciones que K. Bühler atribuye al signo lingüístico, ve en el dra-



ma una intensa explotación de la función apelativa del lenguaje.[7] Sin embargo, esta determinación queda fuera del marco inmediato de nuestra investigación, ya que es un fenómeno de enunciación y, como explicaremos más adelante, nuestro análisis se sitúa en el nivel del contenido.

En todo caso, parece una determinación más rica que la que, intentando fundamentar una distinción entre el discurso dramático y el narrativo, postula la carencia en el primero del hablante fundamental, o narrador, ya que es posible atribuir las acotaciones escénicas a una especie de "hablante fundamental".[8] Esto se comprueba si consideramos que las acotaciones escénicas, lo mismo que el discurso del narrador, gozan de un "rango egregio de credibilidad"[9] y que, cuando hay contradicciones entre lo que dice una acotación y lo afirmador por el personaje, la preferencia se da a la acotación.

4. <u>Formulación de la hipótesis</u>.

A. Limitación del "objeto" al texto dramático.

Si enfrentamos una representación teatral de acuerdo a los presupuestos que hemos formulado, aparece como la puesta en ejercicio coordinada de una serie de sistemas semióticos, entre los cuales los principales parecen ser: las lenguas naturales, la actuación, la iluminación, el vestuario, el decorado y la música. El que estamos frente a la superposición coordinada de sistemas semióticos diferentes, lo demuestra el hecho de que cada uno de ellos ha intentado la exploración de sus propios límites y suelen presentarse bajo formas más o menos puras.

Desde nuestro punto de vista, el elemento que permite la coordinación de todos estos sistemas con evidentes fines expresivos es el texto



dramático y es, basándonos en esta certeza, que lo instauramos como nuestro dominio de investigación en segundo grado.

Esta postulación de la primacía del texto dramático respecto del espectáculo teatral se enfrenta a objeciones que parecen invalidarla. Señalaremos, en primer lugar, la existencia de representaciones teatrales que carecen de texto escrito; el ejemplo de todos conocidos es el de la "commedia dell'arte". Sin embargo, debemos recordar que ya se ha demostrado que "la commedia dell'arte" poseía un texto implícito, una estructura diegética rígida establecida por la tradición.

Una segunda objeción es la parquedad o inexistencia de acotaciones escénicas en algunos períodos de la dramaturgia occidental. Frente a ésto queremos hacer recordar que, en dichas épocas, el género dramático había engendrado variedades extraordinariamente fijas de tal manera que las convenciones de la actuación, la escenografía, etc., no necesitaban explicaciones suplementarias. Además, queremos añadir que todo discurso conlleva una cierta cantidad de información implícita o explícita sobre la situación comunicativa en la que real o supuestamente se produjo o, dicho de otro modo, siempre podemos inferir las circunstancias generales en que ocurren los intercambios verbales.

En tercer lugar, la realidad de que todo director tenga que producir un "paratexto" para poder rellenar los vacíos que las acotaciones escénicas ofrecen no es una objeción que invalide nuestro supuesto, ya que entre dicho "paratexto" y el texto dramático sólo puede haber una diferencia de grado; por último, creemos que está claro que no se puede establecer la primacía de la imagen visual de la representación sobre la imagen mental que se forma durante la lectura, dado que, si fueran así las cosas, la novela resultaría intrínsecamente inferior al espectáculo teatral.



En conclusión, debemos señalar que no es nuestro propósito argüir en favor del abandono del estudio de la representación, sino establecer prioridades según las cuales debe enfrentarse el fenómeno dramático-teatral.

B. Enfrentamiento del problema desde el punto de vista de la semiótica del relato.

Si superamos el nivel de la expresión, que hace del texto dramático un discurso predominantemente dialógico, e intentamos categorizarlo en el nivel de la forma del contenido, veremos que todo texto dramático se nos presenta como un "relato". Desde nuestra perspectiva, "relato" no es sinónimo de cuento, novela, leyenda, anécdota, etc., sino que apunta a lo que todas estas manifestaciones tienen en común cuando se les considera desde el punto de vista de la forma del contenido: el vehicular una historia. En resumen, el "relato" es concebido como una entidad abstracta que vehicula ciertos discursos cuando se les considera en el nivel de la forma del contenido. Claude Bremond confirma lo dicho cuando señala que la historia que vehicula el relato

> ... est indépendante des techniques que la prennent en charge. Elle se laisse transposer de l'une a l'autre sans rien perdre de ses propriétés essentielles: le sujet d'un conte peut servir d'argument pour un ballet, celui d'un roman peut être porté à la scène ou à l'écran...[10]

Así concebido, el relato como entidad abstracta está compuesto, entre otras características, por una serie de situaciones, entre las que se sitúan procesos de transformación que sufren o ejercen entidades que los toman a cargo. Generalmente, el elemento dinamizador consiste en la emergencia de una situación, que implica la ruptura de un equilibrio



preexistente, y el "hacer transformador"[11] que se instituye como estrategia de superación y que tiende a recuperar el equilibrio perdido. Claude Bremond describe este procedimiento en los siguientes términos:

> Plaçons-nous d'abord dans la perspective du bénéficiaire de l'amélioration. Son état déficient initial implique la présence d'un obstacle qui s'oppose à la réalisation d'un état plus satisfaisant, et qui s'élimine au fur et mesure que le processus d'amélioration se développe. Cette élimination de l'obstacle implique à son tour l'intervention de facteurs qui agissent comme des moyens contre l'obstacle et pour le bénéficiaire.[12]

Con este carácter intencional y finalista del hacer transformador, surge el concepto de "programa" que da al relatc su carácter de algoritmo.

Sin embargo, como se señalaba en la cita de Bremond, para que haya relato propiamente tal, es necesario que el cumplimiento del programa encuentre alguna oposición, de donde surgen la tensión y el suspenso. Por lo tantc, todo programa conlleva, de manera más o menos desarrollada, un "antiprograma". Este, en ocasiones, no se capta de inmediato como elemento constitutivo del relato debido a que frecuentemente es asumido por entidades no-antropomorfas, como "la buena o mala suerte", "el destino", "la naturaleza", etc., y porque, en otras, es meramente sugerido.

Así, pues, estas características señaladas nos permiten distinguir el relato de otras variedades discursivas que, consideradas desde el punto de vista del contenido, se encuentran cercanas a él. Citamos de nuevo a Claude Bremond:

> Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas succession, il n'y a pas récit mais, par exemple, description (si



> les objets du discours sont associés par une contiguité spatiale), déduction (s'ils s'impliquent l'un l'autre), effusion lyrique (s'ils s'évoquent par métaphore ou métonymie), etc. (p. 62).

Por consiguiente, diremos que, si el texto dramático es nuestro segundo dominio en un grado decreciente de generalidad, en cuanto sólo atenderemos a la forma de su contenido, el relato es nuestro tercer dominio, ya que el objeto final de la presente investigación será una de las capas que se pueden discernir en él, en este caso, su estructura funcional que está constituída por "funciones", definidas por Claude Bremond en los siguientes términos:

> L'unité de base, l'atome narratif, demeure la fonction, appliquée; comme chez Propp, aux actions et aux événements qui, groupés en séquences, engendrent un récit (p. 60).

Así, pues, si establecemos el relato y, dentro de él, el nivel funcional como la forma del contenido, debemos aclarar lo que consideramos como la substancia del contenido. Nos parece que ella está constituída por conceptos investidos de valor ideológico que el juego funcional se encarga de promover o negar mediante las vicisitudes que corren las entidades antropomorfas que los asumen, de tal modo que, si aceptamos que todo relato conlleva un programa y un antiprograma, es evidente que en su mismo centro se inscribe un embrión de axiologización.

El análisis estructural sitúa esta capa del relato en los niveles más profundos, pero el lector/espectador lo ubica en la superficie, en cuanto es vivida como la inferencia intuitiva en la que desemboca el consumo del texto.

Concedemos que nuestra conceptualización, por lo que a una eventual substancia del contenido se refiere, carece de una fundamentación irre-



prochable. No obstante, insistimos en que, si bien hemos escogido el nivel funcional con la intención de describirlo según conceptos propios de una eventual "gramática" del relato, dicha empresa sólo nos interesa en cuanto nos permita hacer emerger el sentido profundo que, como la intuición nos señala, todo relato vehicula.

C. El nivel del contenido.

Ahora bien, si queremos desarrollar nuestro estudio exclusivamente en el nivel del contenido, cabe explicitar la premisa que sustenta dicha determinación, es decir, su relativa independencia del nivel de la expresión.

La distinción de esta pareja conceptual fue instaurada por Ferdinand de Saussure al hacer su descripción del signo lingüístico. Para él, el signo es una entidad dual compuesta de un "significante" (o imagen acústica) y de un "significado" (o concepto). La relación que media entre ambas instancias es de interdependencia, ya que no se puede imaginar la existencia de la una sin la otra, no hay significante sin significado y vice-versa:

> La langue est encore comparable à une feuille de papier: la pensée est le recto et le son le verso; on ne peut découper le recto sans découper en même temps le verso; de même dans la langue, on ne saurait isoler ni le son de la pensée, ni la pensée du son.[13]

Hjemslev, por su parte, acoge la distinción y habla de expresión (o significante) y contenido (significado), pero la enriquece proponiendo la distinción de dos planos en cada instancia: son los de forma y substancia. A partir de ahí, se puede hablar de forma y substancia de la expresión, y forma y substancia del contenido (pp. 73-87).



Ahora bien, aunque la postulación saussureana de la relación de interdependencia entre expresión y contenido conserve toda su validez a nivel de lengua, de sistema o, si se prefiere la expresión de Emile Benveniste, en el nivel semiológico, la situación cambia cuando pasamos al nivel de habla, de discurso, es decir, cuando nos situamos en el nivel semántico:

> Quand Saussure a défini la langue comme système de signes, il a posé le fondement de la sémiologie linguistique. Mais nous voyons maintenant que si le signe correspond bien aux unités signifiantes de la langue, on ne peut l'eriger en principe unique de la langue dans son fonctionnement discursif. Saussure n'a pas ignoré la phrase, mais visiblement elle lui créait une grave difficulté et il l'a renvoyée à la "parole", ce qui ne résout rien; il s'agit justement de savoir si et comment du signe on peut passer à la "parole". En realité le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement. Un hiatus les sépare. Il faut dès lors admettre que la langue comporte deux domaines distincts, dont chacun demande son propre appareil conceptuel. Pour celui que nous appelons sémiotique, la théorie saussurienne du signe linguistique servira de base à la recherche. Le domaine sémantique, par contre, doit être reconnu comme séparé. Il aura besoin d'un appareil nouveau de concepts et de définitions.[14]

Esta relativa independencia entre expresión y contenido, que señala Benveniste en el caso del discurso, se hace evidente en los siguientes fenómenos: la traducción propiamente tal, o traducción "inter-lingüística", nos demuestra que un mismo contenido puede ser vehiculado por diferentes lenguas naturales; el fenómeno que puede llamarse traducción "intra-lingüística", del cual forman parte la sinonimia, la perífrasis, la paráfrasis, la definición, etc.; la traducción "intersemiótica" que consiste en la posibilidad de transponer el contenido de un mensaje concebido en una lengua natural en otros sistemas semióticos, como las imá-



genes estáticas o dinámicas.

A partir de lo anterior, y aunque sólo sea de manera empírica, creemos que queda estatuída la relativa independencia entre expresión y contenido, premisa indispensable para justificar las manipulaciones a que se someterá el texto dramático, con el fin de analizar su nivel funcional.

5. Formulación del modelo de análisis.

A. Construcción del paratexto.

Nuestra tarea en esta fase de la investigación consiste en determinar los procedimientos y unidades descriptivas que nos permitirán enfrentar nuestro objeto: la estructura funcional del texto dramático.

El primer paso lo constituye la construcción de un paratexto, la "normalización del texto"[15] -según la terminología de William O. Hendricks- que represente fielmente el contenido diegético de la obra, para lo cual habrá que suprimir del nivel de la expresión los pasajes expositivos y descriptivos que remansan la narración y los metadiscursivos, donde el autor comenta su propio discurso.

Los pasos concretos que nosotros proponemos para normalizar el texto son los siguientes:

a. Distinguir unidades discretas, actantes que asumen o sufren el acontecer y que en los análisis concretos designaremos con una sigla.

b. Organizar cronológicamente la información referencial que atañe al acontecer o pasajes de naturaleza narrativa.

c. Subsumir esa información, que se presenta en el texto dramático bajo la forma de sintagmas verbales, en otros semánticamente más ricos



a los que llamaremos "funciones", como ya se explicó más arriba.

d. En último lugar, suprimir cuanta información no tenga una relación directa con el acontecer -los ya señalados aspectos descriptivos, expositivos y metadiscursivos-, y que se relacionan con lo que Roland Barthes llama "indicios" e "informantes".[16]

Terminada esta tarea, habríamos conseguido formular un resumen del contenido funcional del texto dramático. Queremos advertir, sin embargo, que éste es un procedimiento metodológico previo al análisis mismo.

En cuanto a las unidades descriptivas, tenemos que señalar que, en su mayor parte, han sido tomadas de los trabajos de Claude Bremond y J.A. Greimas. Creemos conveniente, antes de describir su uso en la presente investigación, hacer una síntesis de los aportes de ambos autores que vamos a utilizar.

B. "La lógica de los posibles narrativos".[17]

Este trabajo de C. Bremond constituye un intento por establecer los fundamentos de una "gramática narrativa" desde el punto de vista funcional. Toma como punto de partida las observaciones de V. Propp en su Morphologie du conte populaire russe,[18] e intenta fundar las unidades básicas de todo relato. Al mismo tiempo, describe el modo en que se encadenan esas unidades para formar secuencias. También plantea los fundamentos para una calificación de roles dentro del relato y aclara lo que constituye el relato en sentido estricto, diferenciándolo de la efusión lírica, la cronología (enunciación de una sucesión de hechos sin coordinar), la deducción y el tipo de discurso que carece de "interés humano" (ver nota 12).

Así, pues, el átomo narrativo es la función, es decir, toda acción



que haga progresar el relato. Estas funciones se agrupan constituyendo una secuencia elemental:

> Un premier groupement de trois fonctions engendre la séquence élémentaire. Cette triade correspond aux trois phases obligées de tout processu:
> a) une fonction qui ouvre la possibilité du processus sous forme de conduite à tenir ou d'événement à prévoir;
> b) une fonction qui réalise cette virtualité sous forme de conduite ou dévénement en acte;
> c) une fonction qui clôt le processus sous forme de résultat atteint (p. 60).

El proceso puede permanecer en un estado virtual o pasar al acto y, entonces, puede o no alcanzar su meta. En este sentido, Bremond se distancia de Propp, al dejar al narrador la libertad de decidir el curso que tomará el proceso una vez planteada la primera función:

> A la différence de Propp, aucune de ces fonctions ne nécessite celle qui la suit dans la séquence. Au contraire, lorsque la fonction qui ouvre la séquence est posée, le narrateur conserve toujours la liberté de la faire passer à l'acte ou de la maintenir à l'état de virtualité: si une conduite est présentée comme devant être tenue, si un événement est à prévoir, l'actualisation de la consuite ou de l'événement peut aussi bien avoir lieu que ne pas se produire. Si le narrateur choisit d'actualiser cette conduite ou cet événement, il conserve la liberté de laisser le processus aller jusqu'à son terme ou de l'arrêter en cours de route: la conduite peut atteindre ou manquer son but, l'événement suivre ou non son cours jusqu'au terme prévu (pp. 60-61).

Las secuencias, por su parte, se combinan entre sí para formar secuencias complejas, y lo pueden hacer de tres modos: por continuidad, cuando simplemente se encadenan en una sucesión lógica, por enclave, cuando un proceso necesita de otro que le sirva de medio para alcanzar su fin, y por enlace, cuando el mismo proceso cumple una función diferente según se mire desde una u otra perspectiva.



Según Bremond, todo relato puede encaminarse en dos sentidos: el proceso de mejoramiento o el proceso de degradación. Esto ocurre porque el engendramiento del relato depende de la evolución de un estado inicial, que puede ser de plenitud o de deficiencia. Así, pues, un estado inicial de carencia, normalmente desembocaría en un proceso de mejoramiento, mientras que un estado de plenitud daría lugar a un proceso de degradación. Cabe notar, sin embargo, el aspecto relativo de estos dos procesos. Un acontecimiento que, en términos estrictos, se consideraría como una degradación, puede ser captado dentro de un relato particular como la creación de un estado relativamente satisfactorio y vice-versa.

A casa clase de proceso le corresponde un número de fases posibles que se especifican en las secuencias elementales que detallaremos a continuación:

a. El proceso de mejoramiento suele consistir en algunas de estas secuencias: el cumplimiento de la tarea, la eliminación del obstáculo, el uso de los medios, la intervención de diversos tipos de aliados como, por ejemplo, el socio solidario, que ofrece su ayuda en un intercambio de servicios simultáneo, el acreedor, que concede la suya en espera de una futura compensación, y el deudor, que presta sus servicios en paga de otro anterior.

Otra fase del proceso de mejoramiento, la eliminación del adversario, puede hacerse pacíficamente, mediante la "negcciación" o la "seducción" o agresivamente, mediante la violencia o la celada (agresión indirecta). Esta última tiene varias fases: el engaño, el error del engañado y la explotación de la ventaja obtenida por el error. En último lu-



gar, está la retribución, que consiste en la recompensa de un servicio prestado, o en el castigo de un daño sufrido.

b. El proceso de degradación, por su parte, puede tener cualquiera de las siguientes etapas: la falta o error, que Bremond asemeja al cumplimiento de la tarea, pero al revés; la obligación, que consiste en que el agente se haga deudor de alguien, el sacrificio, que se produce cuando un agente se convierte voluntariamente en acreedor de otro, la agresión sufrida, y el castigo recibido.

C. El Modelo Actancial de A.J. Greimas.

Greimas establece un modelo formal[19] que intenta describir seis posiciones invariables, seis esferas de acción, que aparecen en todo universo semántico, a los que denomina "actantes":

> Si recordamos que las funciones, según la sintaxis tradicional, no son más que papeles representados por las palabras -el sujeto es en ella "alguien que hace la acción"; el objeto "alguien que sufre la acción", etc.-, la proposición, en una tal concepción, no es en efecto más que un espectáculo que se da a sí mismo el *homo eloquens*. El espectáculo tiene, sin embargo, esto de particular: que es permanente: el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles (p. 265).

Estos actantes se basan en los siete "dramatis personae" que Propp había determinado como constantes en el cuento popular ruso, y en las "seis funciones del teatro" establecidas por E. Souriau en *Les deux cent mille situations dramatiques*.[20]

Como hemos podido apreciar en la cita anterior, Greimas configura su modelo a partir de las categorías de la sintaxis, siguiendo una observación de Tesnière que describe la frase como un espectáculo. La pareja



básica es la de Sujeto versus Objeto, instaurada a partir del eje semántico del "deseo" (en un relato, siempre hay alguien que "desea" algo).

La segunda pareja es la de Mandatario (traducción nuestra de la palabra francesa "Destinateur") versus Destinatario, unida por el eje de la "comunicación".

La tercera -Ayudante versus Oponente- es menos importante, pues solamente modifica el hacer del Sujeto en un sentido positivo o negativo, como los adverbios.

El Modelo Actancial, como dice Greimas, tiene una existencia independiente de los micro-universos semánticos particulares, pero puede ser proyectado sobre todos ellos, con lo cual sus actantes se especifican en actores individuales, y el Modelo Actancial se convierte en un proceso. Entonces, el Sujeto desarrolla haceres transformadores con el fín de obtener el Objeto de su "deseo".

El mismo Greimas nos advierte que el paso del actante al actor es a veces complejo, dado que un actor puede desempeñar los papeles de varios actantes a la vez (sincretismo), y un actante puede manifestarse mediante varios actores (desdoblamiento).

En conclusión, consideramos que el Modelo Actancial nos proporciona ciertos elementos de sintaxis narrativa indispensables para la descripción formal de la estructura de un microcosmos semántico, en nuestro caso del relato. Por tanto, los Modelos Actanciales

> ... doivent être considérés comme des modèles de prévisibilité, comme des hypothêses présentées sous forme d'articulations logiques qui, une fois projetées sur des textes, peuvent en augmenter la lisibilité (p. 168).

D. Unidades descriptivas usadas en el modelo de análisis.

Después de esta breve explicación de las teorías de Bremond y Greimas, podemos detallar el uso de las unidades descriptivas dentro del Modelo Actancial.

El paso inicial consiste en subordinar las funciones al personaje que las asume en cuanto Sujeto. De este modo, se establece una entidad estructural a la que llamamos "perspectiva". En la medida en que dos o más personajes aparezcan juntos actuando como Sujetos, podrán ser subsumidos por una sola perspectiva.

Establecidas las perspectivas, y antes de entrar a dar cuenta del desarrollo del hacer transformador del Sujeto, construiremos un Modelo Actancial global que nos dé cuenta de su programa general. A continuación, dentro de cada perspectiva se ordenarán las funciones en secuencias. Estas unidades dinámicas se calificarán según algunas de las categorías planteadas por Claude Bremond. Las situaciones, o unidades estáticas, que preceden y siguen a las secuencias, se describirán en términos del Modelo Actancial. De este modo, se podrá seguir la trayectoria de cada personaje, en cuanto puede ser considerado como un Sujeto, hasta agotar todos los procesos y situaciones en los que está involucrado.

Ahora bien, con alguna frecuencia ocurre que un mismo Sujeto es afligido sucesiva o simultáneamente por varias carencias. Esto implica que, para satisfacerlas, debe desarrollar estrategias con Objetos diferentes. Para dar cuenta de este fenómeno, estableceremos un Modelo Actancial global, como hicimos anteriormente, é intentaremos superar la organización cronológica para buscar la organización lógica del acontecer . Es decir, las secuencias pueden agruparse según el "deseo" o la



carencia que las desencadena sin tomar en cuenta su sucesión en el tiempo. Los grupos de secuencias obtenidas de esta forma serán llamadas "líneas de acción".

Terminada la exposición de la trayectoria que sigue la carencia o carencias del personaje, intentaremos un comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva estudiada en el que señalaremos el tipo de estrategia y el modo en que se encadenan las secuencias. Para ello, nos serviremos nuevamente de la terminología de Bremond, determinando si ocurre por "continuidad", "enclave" o "enlace".

La última etapa de la fase descriptiva del análisis consiste en un intento de superposición de la evaluación formal de las diversas perspectivas con miras a inferir el contenido ideal de la obra. En un primer momento, someteremos a los principales personajes a un modelo actancial global que nos clarifique los roles actanciales que han asumido con mayor frecuencia en el desarrollo de la misma y, en segundo lugar, trazaremos un gráfico que agrupe las carencias de los personajes y nos permita establecer objetivamente el contenido ideal de la obra en estudio.

Queremos advertir que estos principios teóricos serán empleados con cierta flexibilidad en los diferentes análisis prácticos y, por lo tanto, no se nos puede exigir una absoluta exhaustividad en su utilización.



NOTAS - TERCERA PARTE I

[1] Adviértase que esta III Parte de nuestro trabajo, en particular los capítulos I y III dedicados a la exposición de los conceptos teóricos y al análisis de Los invasores respectivamente, se ha servido de los resultados del "Proyecto de Investigación sobre el teatro Hispanoamericano Contemporáneo" que se llevó a efecto en el Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Alberta, durante los años 1979-80. Sus objetivos consistieron, en primer lugar, en formular un método de análisis -cuyos resultados son los conceptos teóricos que forman el primer capítulo- y, en segundo lugar, en aplicarlo a diferentes obras representativas del teatro latinoamericano para comprobar si era posible introducir un elemento ordenador en un campo tan complejo como el del fenómeno teatral. Del intento de puesta en práctica del método, es resultado el análisis funcional de Los invasores.

Nuestra participación en este proyecto, junto con la de Carrol L. Parker, estuvo dirigida por los profesores Richard Young y José Varela, ambos pertenecientes al Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Alberta.

Consideramos que los resultados de aquella investigación,-que estamos muy agradecidos de poder utilizar- no son de ninguna manera despreciables, aunque sí abiertos a ser mejorados y, si es necesario, corregidos.

En último lugar, no queremos dejar de mencionar la ayuda que nos proporcionó la investigación de la Sra. Aline Bailey, "De perfil de José Agustín: determinación de la estructura funcional y algunas características de la narración", cuando nos enfrentamos con el problema de encontrar un modelo para intentar la configuración total de las obras.

[2] Buenos Aires: Losada, 1974, pp. 17-32.

[3] Pour une théorie de la production littéraire (Paris: François Mespero, 1966), p. 13.

[4] Louis Hjemslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, traducido por José Luis Díaz (Madrid: Gredos, 1971), p. 166.

[5] La Haye: Mouton, 1971, p. 302.

[6] Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria (Barcelona: Seix Barral, 1972), pp. 130-131.



[7] Karl Bühler, Teoría del lenguaje, traducido por Julián Marías (Madrid: Revista de Occidente, 1967), p. 75.

[8] La estructura de la obra literaria, p. 65.

[9] La estructura de la obra literaria, p. 65.

[10] "Le message narratif", Communications 4 (Paris: Seouil, 1964),p.12.

[11] A.J. Greimas, "Eléments d'une grammaire narrative", Du Sens (Paris: Seuil, 1970), pp. 152-183, y "Les actants, les acteurs, les figures", en Sémiotique narrative et textuelle, Ed. C. Chabrol (Paris: Larousse, 1975), pp. 161-175.

[12] Claude Bremond, "La logique des possible narratifs", Communications 8 (Paris: Seuil, 1966), pp.64-65.

[13] Course de linguistique générale (Paris: Payot, 1955), p. 157.

[14] Emile Benveniste, "Sémiologie de la langue", Semiótica, 1, No. 2 (1969), p.131.

[15] Semiología del discurso literaric, traducido por José Antonio Millán (Madrid: Cátedra, 1976), pp. 181-209.

[16] "Introducción al análisis estructural de los relatos", Análisis estructural del relato, traducido por Beatriz Dorriotz (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970), p. 21.

[17] Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs", Communications 8 (Paris: Seuil, 1966), pp. 60-70.

[18] Paris: Seuil, 1970.

[19] Semántica estructural, traducido por Alfredo de la Fuente (Madrid: Gredos, 1971), pp. 263-289.

[20] Paris: Flamarion, 1950.



II. NIÑAMADRE

1. Consideraciones sobre su forma externa.

Niñamadre (NM)[1] es una obra en prosa en tres actos, cada uno de los cuales está dividido en dos escenas que no corresponden a la definición tradicional (entrada o salida de algún personaje), sino que marcan una ruptura temporal. Así, por ejemplo, podemos leer en las acotaciones de la Escena II del Acto I: "La tarde del día siguiente" (p. 96), y en las de la Escena II del Acto III: "Algunos días después" (p. 127).

Los personajes que aparecen en escena son ocho, aunque el número de contenidos funcionales que vamos a desarrollar es sólo de siete. El personaje que dejamos de lado es el de Ruffo, el amigo de Pablo, por considerar que carece de contenido funcional verdadero, ya que su papel en la obra se reduce a provocar las confidencias de su amigo sin



que su quehacer sufra desarrollo alguno.

Los recursos técnicos que se necesitan para su puesta en escena son los tradicionales y no requieren comentario.

En cuanto al nivel textual, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que las acotaciones introductorias pueden dividirse en dos secciones de naturaleza diferente. La primera se extiende desde el principio hasta donde dice: "Ese es el espíritu que debe reinar en esta representación; ese aire que reflejan la intromisión de lo moderno" (p. 127). La importancia que esta sección tiene para el desarrollo de nuestro trabajo es notable, ya que, como intentaremos demostrar más adelante, los problemas psicológicos individuales que se manifiestan en _NM_ adquieren valor universal al ser considerados bajo la perspectiva de lo que el autor llama "espíritu de la obra", que no es otra cosa que la superestructura social que enmarca los problemas individuales. La segunda sección está formada por el resto de las acotaciones que no merecen mención especial por no ser útiles a nuestro propósito.

Con respecto al contenido de la obra, creemos conveniente justificar el hecho de que no lo hayamos presentado globalmente, sino atendiendo a cada personaje en particular. La razón es que, en este nivel de la estructura textual, no existe un contenido global que implique por igual a todos los personajes; en otras palabras, la diégesis del texto de _NM_ no tiene un carácter lineal. Más bien, si constatamos el hecho de la existencia de siete perspectivas diferentes, el carácter de la estructura de la obra correspondería a lo que denominamos "estructura de mosaico".

Sin embargo, queremos dejar en claro que esta denominación no



connota estatismo alguno, ya que es evidente la relación dialéctica que existe tanto a nivel espacio-temporal -aquella casa de vecinos es el lugar de referencia-, como a nivel interpersonal, donde encontramos perspectivas de naturaleza aglutinadora, como la de Polla, y perspectivas de naturaleza conflictiva, como la de Víctor.

La aparente debilidad estructural de esta "estructura de mosaico" de NM desaparece al considerar los diferentes contenidos funcionales al nivel que llamamos paradigmático, donde se ponen en relación las carencias que generan los distintos quehaceres. Aquí encontramos, como se verá más detalladamente en el análisis funcional, que la carencia "soledad" se constituye en el común denominador de todos los contenidos funcionales estudiados.

Para terminar estas consideraciones, nos parece imprescindible, por razones de tiempo y espacio, convertir los nombres de los personajes en siglas:

P: Paulina.
Po: Polla.
Pb: Pablo
A: Ana.
V: Víctor.
AC: Aníbal Crespo.
H: Hans.
R: Ruffo.

Este mismo procedimiento hemos seguido en relación con los Sujetos que componen el Modelo Actancial (MA):

M: Mandatario.



S: Sujeto.

O: Objeto.

A: Ayudante.

Op: Oponente.

D: Destinatario.

El orden en que presentamos los diferentes contenidos funcionales es puramente arbitrario.

2. Contenido funcional de la perspectiva de P.

En su juventud, P trabaja en una oficina fiscal. Tiene también un novio con el que abriga proyectos de matrimonio. Estos no llegan a fraguar, pues es abandonada el mismo día de la boda. El dolor que le ocasiona este abandono es superado mediante la consagración de su amor a Dios y al prójimo.

Un día, a la salida del trabajo, recoge a A y le da asilo en su casa, donde se queda a vivir definitivamente. La caridad de P se extiende hasta el límite de dejarse robar por A sin denunciarla ya que piensa que ella es la única posibilidad que se le ofrece a ésta de amar.

En el presente de la obra, P se encuentra en una situación económica desahogada, pues posee algunas acciones, objetos de valor y es propietaria del inmueble donde vive y del que alquila algunas habitaciones.

Entre los amigos que la visitan, se encuentra H, el vendedor de huevos, que ofrece a P la posibilidad de contraer matrimonio. Ella no acepta.



P es la confidente de Po a quien ayuda a lograr la reconciliación con Pb. También ayuda a AC.

3. <u>Contenido funcional de la perspectiva de Po.</u>

Su nombre verdadero es María del Carmen de los Dolores. Su madre muere cuando ella es muy joven y su padre, después de entregar la niña a una tía, se marcha con otra mujer. Esta nueva tutora de Po se deshace nuevamente de ella para entregarla a unas monjas, con la idea de que allí pueda recibir una educación.

Cuando Po abandona a aquellas monjas para comenzar a ganarse la vida por sí misma, carece de un conocimiento básico del mundo que la rodea. Se entrega fácilmente a los hombres porque piensa que los quiere. El único sentimiento de culpabilidad que la afecta es el de haberse entregado al patrón del lugar donde un día va a pedir trabajo, puesto que ésa es la condición que aquél le impuso para dárselo.

En la actualidad vive con Pb a quien encontró hace cuatro años. Po ha sido muy feliz todo ese tiempo viviendo con él, pero la situación comienza a variar con el anuncio de que se encuentra encinta. Po sabe que Pb no acepta al niño, pero se niega a deshacerse de él al ser informada por el médico de que si lo hace quedará estéril. Po decide tener el niño y oculta a Pb la razón por la que no quiere abortar; le informa de que peligra su vida si lo hace.

Po sufre un deterioro continuo de su relación con Pb. Padece vejaciones verbales e incumplimiento de promesas. Recibe de Pb las acusaciones de que viste como prostituta y de que se tiñe el pelo. Ella le pide que la enseñe a vestir ya que nunca nadie lo hizo.



Po aguanta exitosamente el acoso de V, que intenta convencerla de que engañe a Pb.

Po no se da por vencida y, con el consejo de P, decide incrementar sus manifestaciones de amor hacia Pb. Con sus ahorros compra el sillón que a él le gusta, pero éste lo desprecia. En otra ocasión, decide ayudarle en el taller y se compra un overol y un manual de mecánica. Po es nuevamente humillada por Pb que se ríe de su aspecto vestida con el overol y le da un baño de pintura, pero en ese momento decide abandonarlo para conservar a su hijo.

Po se informa a través de R de que Pb tiene un accidente y de que preguntó por ella en los momentos en que lo sacaban de entre los hierros. Movida por su amor hacia él decide cuidarlo hasta que se recupere.

Mientras tanto, Po está aprendiendo dactilografía para conseguir un trabajo que AC le ha prometido, pero sus lecciones son interrumpidas frecuentemente por los requerimientos de Pb para que le asista. AC intenta disuadirla de que lo haga, ya que sabe que aquél no la necesita. Ella vuelve a hacerlo una vez más, pero es tratada del mismo modo insultante. Po regresa a practicar su dactilografía.

Momentos después, Po ve que Pb se acerca a donde ella está practicando con peligro de que el estado de sus heridas empeore. Le ayuda a regresar a la cama donde escucha la propuesta de matrimonio de Pb. Ella llora de alegría.

4. Contenido funcional de la perspectiva de Pb.

Pb es el hijo natural de una mujer que descuida sus funciones ma-



ternas y deja al niño ser testigo de su libertad sexual.

A la edad de doce años, incapaz de seguir aguantando esa situación, se escapa de casa y de su ciudad. En el camino, recorta la fotografía de una revista que representa la imagen de una mujer en quien ve los valores maternos que no tuvo la suya. Desde ese momento, mostrará la fotografía como la imagen de su madre.

Para ganarse la vida, trabaja como conductor de autobuses y como mecánico en sus ratos libres. Hace cuatro años que convive con Po en armonía. Esta situación comienza a degradarse en el momento que es informado de que ella está esperando un hijo suyo.

Pb sabe la clase de vida que Po ha llevado en el pasado, y no acepta que vaya a ser la madre de su hijo, ya que la identifica con la suya propia y teme que sus sufrimientos infantiles se repitan en su hijo. Ante la sugerencia tácita de que se deshaga del futuro ser, es informado de que esto no puede hacerse sin poner en peligro la vida de ella. Pb tampoco acepta la posibilidad de un matrimonio legal con Po, como sugiere su amigo R, porque todo el mundo tiene la idea de que es una prostituta declarada. La acusa de vestirse como tal, de peinarse como tal y de haber vivido aceptando dinero por acostarse con hombres. Es informado por Po de que eso no es verdad y recibe la petición de que le enseñe la manera correcta de vestirse.

Acuciado por la necesidad de demostrar que lo que piensa de ella es verdad, Pb hace un trato con V para que la seduzca, con lo que conseguiría el argumento irrefutable. Los planes de Pb fracasan.

La situación continúa degradándose para él: pierde su empleo y se refugia en la bebida.

Se repiten los insultos, las desatenciones, las promesas incumplidas e incluso desprecia el regalo del sillón que Po le compra con sus ahorros. Cuando ella se presenta vestida con el overol nuevo para ayudarle en el taller, se ríe de ella y la humilla vertiendo pintura sobre su ropa nueva. Pb se avergüenza de su acto y, después de haber bebido bastante, parte en auto. Como era previsible, se produce un accidente del que sale malherido. Cuando está siendo sacado casi inconsciente de entre los hierros, pregunta por Po.

Esta le atiende durante su convalencencia, pero él persiste en sus insultos. AC le recrimina por esta actitud. Al fin, Pb es informado por P de la verdadera razón de Po para querer tener el hijo, al mismo tiempo que es acusado de egoísmo.

Con peligro de que sus heridas se abran, Pb se levanta de la cama y se acerca a donde Po practica su mecanografía. Es recriminado por su acción y ella le acompaña de regreso a su cama. Pide información sobre si es el propósito de Po abandonarle y es informado de que así es, y de que se llevará a cabo en cuanto se reponga de su estado. Pb pide a Po que le abrace, a lo que ella accede y mientras se produce este acto él le ofrece el matrimonio, lo que implica la aceptación del hijo.

5. <u>Contenido funcional de la perspectiva de A.</u>

Cuando joven, A rechaza las proposiciones deshonestas del hombre a quien quiere, por lo que éste la abandona.

A encuentra trabajo en la oficina fiscal donde trabaja P. La conducta de A el primer día de oficina deja ver a P la necesidad de



ayuda que aquélla tiene. Por tanto, le ofrece la posibilidad de vivir en su casa, lo que A acepta.

A adopta un niño que es el hijo del hombre que amó y por quien fue abandonada. Oculta la paternidad real del niño e informa que es su sobrino. A tiene miedo de que el niño pueda dejarla en el futuro e intenta conseguir su cariño con numerosos regalos. En alguna ocasión tiene que robar objetos de valor a P para poder satisfacer los caprichos de V.

A concibe la esperanza de ser la heredera de los bienes de P que sufre de una enfermedad del corazón. Este deseo hace que tenga celos de Po por la amistad que ésta tiene con P, porque piensa que aquélla está intentando quedarse con el dinero de ésta. A no desaprovecha ocasión de hablar mal de Po y de argumentar sobre las desventajas de dejarla vivir en aquella casa.

Utiliza a V para conseguir información sobre los verdaderos propósitos de Po. Cuando le ve salir del cuarto de ella, le reprende en público para ser consecuente con su idea de que ésta es una mujer de malos hábitos. Esto desconcierta a V que revela que ha sido enviado por A y cuáles son sus razones. A lo niega e intenta hacer que se desdiga delante de P. La situación de A empeora al ser informada por V de que sabe que no es su verdadera tía. A sufre la ruptura de relaciones con V.

Sus esperanzas de ser la heredera de los bienes de P son ahora amenazadas por el descubrimiento de los propósitos matrimoniales de H respecto de P. A le ruega que no la abandone. Esta amenaza no llega a cumplirse porque P no tiene intenciones de contraer matrimonio.



A permanece en compañía de P y queda gratamente sorprendida al observar que H le ofrece su amistad.

6. Contenido funcional de la perspectiva de V.

V es hijo del hombre a quien A amó en su juventud. Desde muy joven es adoptado por ésta y reconocido públicamente como su sobrino.

V es rodeado de comodidades y todos los caprichos son satisfechos por A. En la actualidad, engaña a su tía haciéndole creer que está estudiando arquitectura. De este modo, obtiene el dinero que le permite vivir sin trabajar.

V es informado de la existencia de Po y se deja utilizar por A para hacer de informador de los propósitos de aquélla en su amistad por P. El método que emplea es la seducción, pero en el primer intento fracasa. Parte de su conversación es oída por Pb que, a su vez, le propone que actúe como instrumento que venga a confirmar lo que él piensa de Po. V acepta, pero su segundo intento de seducción corre la misma suerte que el primero, ya que, según informa, personas como ella le son desconocidas.

V es regañado por su tía cuando ésta le ve salir del cuarto de Po, pero él informa públicamente que ha ido allí enviado por ella para obtener información sobre las relaciones entre P y Po. Es requerido por A para que se retracte de lo dicho ante P, pero se niega. Desconcertado ante la actitud de A y humillado por el reciente rechazo de Po, informa de que conoce que A no es su tía verdadera; de que lo de los estudios de arquitectura es mentira y de que no tiene ningún deber hacia A, ya que todo lo que hizo por él fue sólo para satisfacer su



egoísmo y nunca le amó de verdad.

V confiesa que necesita cariño y que está cansado de la soledad que impone la vida superficial que lleva y la falta de verdaderos amigos.

7. <u>Contenido funcional de la perspectiva de AC</u>.

AC es una persona débil de carácter y poco agraciada físicamente. Durante su infancia, esto le ocasiona la falta de amor verdadero por parte de su madre. El mismo informa de que lo que recibió fue sólo compasión.

AC intenta compensar su sentimiento de inferioridad sobrevalorando ciertos hábitos que él llama "dignos": se enorgullece de venir de una familia aristocrática, los Crespo de Talca, de la formalidad en su modo de vestir, de la que se ríe H, y de su dedicación a las artes.

Trabaja en una oficina, pero abandona dicho trabajo para dedicarse a la pintura, aunque reconoce que no es un buen pintor.

AC muestra una cierta alteración ante la presencia femenina, especialmente la de Po. Más adelante, sabemos que se interesa por las fotografías pornográficas que V le informa poseer.

AC recibe el encargo de realizar un retrato de P. Mientras ésta posa para él, se llevan a cabo conversaciones donde éste revela su sentimiento de incapacidad no sólo como pintor, sino también como hombre. Es acusado por P de no aceptar su realidad tal como es y de refugiarse en la pintura como evasión. AC confiesa haber pensado en suicidarse y cuenta la historia del tranvía. Ante la sugerencia de P de aceptar la idea del ser supremo como solución a sus problemas, AC con-



testa negativamente.

AC siente irritación al ser testigo de la conducta de Pb para con Po. Al conocer la noticia de su próxima ruptura, decide ayudar a Po prometiéndole un trabajo en una oficina. La condición es que tiene que aprender mecanografía. Le compra una máquina de escribir y comienza a darle clases.

Al presenciar los nuevos desprecios que Pb sigue prodigando desde la cama a Po, AC se arma de valor para dirigirse a su cuarto y acusarle de no ser lo suficientemente hombre como para aceptar el hijo de Po. Después de haber hecho esto, siente nacer dentro de sí una dimensión nueva del concepto de hombría: con su fealdad puede ser tan hombre como Pb con su atractivo físico.

8. <u>Contenido funcional de la perspectiva de H</u>.

H es un emigrante alemán. Estuvo casado, pero en la actualidad está viudo y sólo, ya que no tuvo hijos con su mujer. Declara no estar satisfecho con esta situación.

H se dedica a la avicultura y se enorgullece del trabajo duro que tuvo que emplear para salir adelante en el nuevo país. Muestra no tener una educación muy cuidada y se ríe de las formas sociales de las que AC es tan entusiasta. Bromea con él por su manía de llevar corbata incluso en los días de más calor.

H conoce a P y poco a poco se convierte en asistente a las partidas de cartas y reuniones que se organizan en casa de ésta.

H concibe proyectos de matrimonio con P. Acepta recibir el bautismo por considerarlo un medio que le puede acercar a P. H le propone ma-



trimonio, pero ella lo rechaza. El insiste, y nuevamente su ofrecimiento no es atendido aunque se le informa de las razones profundas de ello.

Sin embargo, H acepta la posibilidad de seguir siendo amigo de P y de asistir a sus reuniones sin mostrar rencor hacia A, que ha sido su enemigo en la consecución de P.

9. Análisis funcional de la perspectiva de P.

A. Carencias globales e instrumentales.

El contenido funcional de P está caracterizado por la presencia de una carencia única: la soledad, que se constituye en global.

En el proceso de superación se actualizan las siguientes carencias instrumentales:

a. La necesidad de amar y ser amada que busca satisfacer en primer lugar, con el establecimiento de lazos matrimoniales.

b. El fracaso de aquella estrategia reactiva su carencia global y, en segundo lugar, instaura la creencia en Dios como su Ayudante actual. La naturaleza inmaterial del ser supremo hace que necesite completar su estrategia con el mandato divino de ayudar al prójimo.

c. El equilibrio, aunque relativo, que esta estrategia le depara, se ve amenazado por la oferta de matrimonio de H que ella rechaza.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de P.

Este se puede presentar en el MA siguiente:

M: La soledad.

S: P.

O: Satisfacer el vacío que le provoca esa soledad.



A: En un primer momento, el matrimonio con un hombre. Luego, la fe en Dios y su mandato de amar al prójimo.

Op: La vida material.

D: Dios, el prójimo y su satisfacción espiritual.

De acuerdo a este modelo, comprobamos que el hacer transformador de P consiste en una serie de estrategias por las que intenta prestar ayuda a las personas de su radio de acción. Con esto satisface el mandato divino de amar al prójimo, cuyo cumplimiento le produce tranquilidad espiritual.

C. Trayectoria que sigue la carencia.

En su vida pasada intentó satisfacer la carencia "soledad" por medio del matrimonio, pero no lo consiguió. MA que subsume esta secuencia:

M: Necesidad amorosa.

S: P.

O: Contraer matrimonio.

A: Su novio.

Op: El novio que la abandona en el momento de la celebración del matrimonio.

D: P.

El fracaso de su estrategia adquiere connotaciones degradantes con respecto a su situación global. El dolor que le provoca el sentimiento de soledad se reactiva. P toma la decisión de entregarse a un amor menos mezquino, a "uno más importante, que exigía mi entrega... el amor a Dios" (p. 70). Este amor a Dios se concretiza en el amor al prójimo.

Esta obligación se cumple en la obra mediante la ayuda que ofrece



a los demás personajes, comenzando con A a la que aloja en su casa desde hace ya veinte años. El MA que subsume esta secuencia de carácter múltiple puede ser el siguiente:

M: Necesidad de amar.

S: P.

O: Hacer soportable su soledad.

A: Amar a Dios y al prójimo concretado en A, Po, AC, H, etc.

Op: No se actualiza.

D: Dios, el prójimo y su satisfacción espiritual.

Esta estrategia le proporciona resultados satisfactorios durante muchos años de su vida, aunque se advierte una atmósfera de tristeza indefinida en ella.

En el presente de la obra, se encuentra amenazada por la proposición matrimonial de H lo que parece ser un posible mejoramiento de su situación no es aceptado por P que persiste en el empeño de sublimar su soledad mediante la ayuda sobrenatural. MA que subsume esta secuencia:

M: Su soledad.

S: P.

O: Hacer soportable su soledad.

A: Amor a Dios y al prójimo.

Op: Oferta de matrimonio.

D: P, el prójimo y su satisfacción espiritual.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de P.

El tipo de estrategia de la perspectiva de P se caracteriza, des-



pués de analizada la trayectoria de sus carencias, por su esencia sobrenatural. Su amor hacia los demás no tiene los rasgos del de Po, que veremos a continuación, y pierde su naturalidad por el hecho de que obedece a mandatos externos, aunque sea de naturaleza tan respetable como la sobrenatural.

Creemos que aquí reside la impresión de no absoluta convicción que el lector adquiere de este personaje. Nuestro punto de vista se reafirma al considerar la atmósfera de tristeza que la rodea, consecuencia de que la clase de estrategia que utiliza no proporciona una solución total a su situación. El aspecto material del ser humano queda desatisfecho.

Sin embargo, no afirmamos por esto que su perspectiva quede invalidada, puesto que participa de la característica de "transitividad" que, como iremos viendo, es la que potencia el mundo imaginario de Egon Wolff. Esto se confirma al observar que la casilla del Mandatario se completa con los elementos de apertura al mundo por medio del prójimo.

10. Análisis funcional de la perspectiva de Po.

A. Carencias globales e instrumentales.

Como en el contenido funcional de P, el de Po se caracteriza por la presencia de una carencia global: la soledad y la necesidad de afecto y amor que esto conlleva.

En el proceso de superación se actualizan las siguientes carencias instrumentales:

a. Ausencia de amor familiar al morir su madre y ser abandonada por su padre y su tía.



b. La mala reputación que su conducta sexual le ocasiona, aunque ella no se consciente de ello.

c. La esterilidad que sobrevendría ante la eventualidad de un nuevo aborto.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de Po.

Este se puede proyectar en el MA siguiente:

M: La soledad y la necesidad de afecto y amor.

S: Po.

O: Encontrar un hombre a quien amar.

A: Su actitud generosa y decidida frente al amor.

Op: Su desconocimiento de los valores del mundo que la rodea.

D: P y la persona que comparte su vida.

Ateniéndose a este modelo, comprobamos una peculiaridad en su hacer transformador de consecuencias importantes tanto a nivel estructural como interpretativo: por una parte, ella está incapacitada para poner en marcha cualquier hacer transformador consciente, ya que el desconocimiento del oponente, su falta de saber sobre el mundo, se lo impide. Pero al mismo tiempo, -y este es el elemento que hay que destacar- no es un ser pasivo ya que, para enfrentar su carencia y salir de su situación indeseable, cuenta con una actitud irracional, casi animal, de búsqueda y entrega generosa al hombre que piensa que la ama. Ella admite haberse entregado a otros hombres porque pensaba que los quería. De este modo define P la actitud de Po: "Eres vulnerable como una flor... Tu fuerza está, sin embargo, en la obstinación con que buscas ternura" (p. 120). Creemos que es en este juego estructural



donde reside toda la belleza y el atractivo de este personaje que hace exclamar a V, que piensa poseer el conocimiento de todas las reglas del juego: "Nunca sé qué hacer cuando me encuentro con alguien como usted... Siempre lo complican todo... (p. 108).

C. Trayectoria que sigue la carencia.

Esta falta de saber sobre el mundo comienza en su infancia con la ausencia del amor de sus padres. Po pierde a su madre en los primeros años de su vida, y su padre la abandona en manos de una tía que, a su vez, la entrega a unas monjas. MA que proyecta esta secuencia:

M: Soledad que provoca la necesidad de afecto.

S: Po.

O: Conseguir el amor que su estado necesita.

A: Su edad y las monjas.

Op: La muerte de su madre y el abandono por parte de su padre y de su tía.

D: Po.

Aunque recibe protección material por parte de las monjas, ésta resulta ser limitada; en primer lugar, la atención que recibe no es individual y, segundo, su carácter religioso y la ideología que ello comporta le impide adquirir conocimientos sobre otros aspectos importantes de la realidad.

Así, pues, al abandonar la protección de las monjas, la necesidad de encontrar afecto la lleva a entregarse a diferentes hombres sin considerar las consecuencias. MA que grafica esta secuencia:

M: Soledad que provoca la necesidad de afecto.



S: Po.

O: Buscar al hombre que le proporcione este afecto.

A: Actitud positiva frente al problema.

Op: Su falta de saber sobre el mundo que la rodea.

D: Po.

Estas estrategias no le proporcionan más que resultados parciales, pues sólo son experiencias pasajeras que debe repetir con cierta frecuencia. Sin embargo, hay una que por su importancia estructural merece ser destacada: sus relaciones con el propietario del comercio donde va a buscar trabajo. Su trascendencia significativa es importante, pues deja claramente establecido que no es únicamente la pulsión sexual lo que la lleva a entregarse a los hombres.

En los momentos en que se sitúa la obra, vive con Pb a quien ama y con quien ha vivido feliz durante los últimos cuatro años, pero dicho estado de equilibrio se encuentra ahora amenazado por el anuncio de su embarazo. MA que proyecta esta secuencia:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: Po.

O: Mantener su relación con Pb.

A: Su amor hacia él.

Op: Su embarazo.

D: Po y Pb.

Por lo que podemos inferir del texto, Po se ha provocado el aborto en otras ocasiones, pero ahora es informada por el médico de que un nuevo intento en este sentido significaría su esterilidad. Po decide conservar el feto, pero oculta a Pb la verdadera razón de esta decisión.



De aquí en adelante, asistimos a un deterioro constante de sus relaciones con Pb que busca cualquier pretexto para infligirle humillaciones y vejaciones. Ella, por su parte, y con el consejo de P, decide incrementar sus demostraciones de afecto, incluso a costa de su parca economía. Todas estas situaciones, que ocupan gran parte de la obra, pueden englobarse en una misma secuencia, cuyo MA es igual al establecido anteriormente salvo las especificaciones de la casilla del Oponente y del Ayudante:

M: Necesidad de afecto para evitar el sentimiento de soledad.

S: Po.

O: Mantener su relación con Pb y continuar con su embarazo.

A: Su amor hacia Pb que se actualiza en los regalos que le da y en su decisión de ayudarle en su trabajo.

Op: Su embarazo.

D: Po, Pb y su futuro hijo.

Todos estos esfuerzos son en balde; sus atenciones son mal interpretadas, su regalo es despreciado y sufre la vejación de la pintura. Incluso se le acusa de egoísmo por persistir en la decisión de tener el hijo únicamente para no enfrentarse a la posibilidad de morir, que es la excusa que ella le había dado.

Ante tal deterioro de su situación, ella toma una decisión: terminar sus relaciones con Pb y continuar con su embarazo. El nuevo MA que establecemos da cuenta del cambio importante que se produce en la diégesis de la obra:

M: Necesidad de afecto.

S: Po.



O: Llevar a término su embarazo.

A: Su deseo de ser madre.

Op: Pb.

D: Po y su futuro hijo.

Su decisión de abandonar a Pb es pospuesta por el accidente que obliga a éste a guardar cama y le impide valerse por sí mismo. Po decide atenderle mientras sea necesario, al mismo tiempo que toma clases de mecanografía para poder conseguir el trabajo que AC le promete.

Incluso en el estado de postración en que se encuentra Pb, sigue insultándola hasta el momento en que P le descubre el secreto de la verdadera razón que llevó a Po a mantener su embarazo. Ella advierte que él sale al patio a buscarla con peligro de empeorar su estado. Le ayuda a regresar a la cama y recibe con lágrimas de alegría la noticia de que Pb legalizará sus relaciones con ella y, en consecuencia, aceptará el hijo.

En el MA que establecemos para dar cuenta de este estado satisfactorio al que llega el hacer transformador de Po, se observa que el elemento de la casilla del Oponente lógicamente queda sin actualizarse. Es como sigue:

M: Soledad y necesidad de afecto.

S: Po.

O: Llevar a término su embarazo y hacer lo posible para que Pb lo acepte.

A: Pb.

Op: No se concretiza porque Pb acepta su estado.

D: Po, Pb y su hijo.



D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de Po.

Es difícil encontrar la calificación justa para el tipo de estrategia que predomina en el contenido funcional de Po, del mismo modo que es difícil para Pb aceptarla tal cual es y para V hacerla caber en sus categorías maritales, ya que lo que se constituye en fuerza motriz de su quehacer es un impulso puramente instintivo.

Po es uno de los ejemplos paradigmáticos de la relación individuo vs. colectividad que se encuentran frecuentemente en el teatro de Egon Wolff. En su caso, como ya dijimos, no hay duda alguna de la transitividad de su quehacer ya que así lo exige la consideración del Destinatario de sus estrategias: el hombre a quien ama y, más adelante, su hijo. Por consiguiente, la relación entre el individuo y la colectividad pasa a ser dialéctica, si consideramos que sólo aquél que se encuentra a sí mismo y se acepta puede establecer vínculos positivos con los demás.

Con estos aspectos estudiados de Po, podemos intentar una comparación entre el carácter instintivo de sus estrategias y el artificial de las de P, que estudiamos anteriormente. Frente a aquéllos que enfatizan en exceso las raíces cristianas del teatro del autor, Po se constituye en representante del paganismo. Los motivos de sus estrategias, como decimos, no tienen atisbos redentoristas ni sobrenaturales, sino que son abiertamente individualistas aunque necesiten de los demás para completar su integración propia.

Creemos que aquí reside la frescura y el encanto de este personaje incontaminado por la ideología que, instaurando al individuo como



centro del universo, le priva, por simples motivos materiales, de la posibilidad de salir al encuentro de aquéllos que completarían sus necesidades de ser social por excelencia.

11. <u>Análisis funcional de la perspectiva de Pb</u>.

A. Carencias globales e instrumentales.

En el caso de este personaje, la necesidad de afecto y amor se instaura como carencia global de su contenido funcional.

En el proceso de superación de dicho estado degradado, se actualizan las siguientes carencias instrumentales:

a. Ausencia de amor materno, como en el caso de Po.

b. Necesidad de aceptar el pasado de Po para responsabilizarse de la paternidad del hijo que ella espera de él.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de Pb.

El MA que representa el hacer transformador de este personaje es como sigue:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: Pb.

O: Encontrar a la mujer a quien pueda amar.

A: El mismo en cuanto no ceja en la búsqueda del objeto que vendría a satisfacer sus necesidades.

Op: Su idea de la mujer que fundamentó el trauma sufrido durante su infancia.

D: Pb.

De acuerdo a este modelo comprobamos que su hacer transformador,



como antes vimos en el de Po, tiene características particulares que por su importancia estructural y semántica necesitan ser comentadas.

El elemento que ocupa la casilla del Oponente en el MA que acabamos de establecer le es desconocido, aunque reside dentro de él mismo. Por ello, podemos concluir que su saber sobre el mundo es limitado, y en este aspecto conserva un cierto paralelismo con el programa de Po. También, como en el caso de ella, el texto nos permite inferir que Pb mantiene relaciones con otras mujeres que terminan en separación.

Creemos necesario explicar la "personalidad" de Pb, que tiene ciertos rasgos patológicos: el recuerdo de la falta de cariño y el abandono que padece en su infancia los identifica con la conducta promiscua de su madre. Por lo tanto, una mujer cuya conducta sexual le recuerda la de ésta, no puede ser la madre de sus hijos y, en consecuencia, su esposa. Pero la contradicción reside en que la maternidad y la pureza no pueden darse al mismo tiempo. Pb desea a la mujer como hembra, pero no la acepta en cuanto futura madre porque ya ha perdido su virginidad y, por consiguiente, puede haber tenido o tener en el futuro relaciones con otros hombres[2]. Esta somera explicación de su problema nos permite afirmar que el hacer transformador de Pb está condenado al fracaso. La separación que, como dijimos, había sido el resultado de sus relaciones con las mujeres hasta el momento, es su destino en su futura relación con ellas.

C. Trayectoria que sigue la carencia.

A todo lo dicho anteriormente de la relación con su madre, hay que añadir el hecho de que Pb es hijo natural y, por lo tanto, ha sufrido también la carencia de amor paterno.



Así mismo, la suplantación de la madre real por la mujer de la fotografía, en quien encarna los valores ideales de la maternidad, es un dato que refuerza nuestra afirmación de que Pb posee una personalidad enfermiza.

La secuencia de los infortunios que sufre en su infancia puede representarse en el siguiente MA:

M: Necesidad de amor de los padres.

S: Pb.

O: Recibir el amor de la madre.

A: Su niñez que le pone en un estado de indefensión.

Op: Olvido de los deberes maternos, por parte de su madre, y ausencia de padre.

D: Pb.

Esta situación se hace insoportable para él cuando se acerca a la pubertad y puede darse cuenta de la clase de vida que lleva su madre, aunque no la comprenda en profundidad. Se marcha de casa y en el camino se produce la substitución de aquélla por la fotografía de la actriz.

Hasta el momento en que tienen lugar los acontecimientos de la obra, Pb consigue un cierto estado de equilibrio tanto económico como afectivo. Los últimos cuatro años de su vida los pasa felizmente al lado de Po. El MA que da cuenta de esta secuencia múltiple es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: Pb.

O: Encontrar una mujer a quien amar.

A: Po, en los últimos cuatro años de su vida.



Op: El conocimiento de la vida pasada de Po que le impide aceptarla como esposa.

D: Pb.

Serán en los momentos en que comienza la obra, y debido a la información de que Po espera un hijo suyo, que se actualizará el Oponente. Pb pone de inmediato una estrategia en marcha: hacer que Po interrumpa el embarazo. MA que subsume esta secuencia en el momento presente:

M: Necesidad de afecto.

S: Pb.

O: Encontrar la mujer a quien querer.

A: Po en cuanto puede interrumpir el embarazo y volver al estado de equilibrio anterior.

Op: Po en cuanto está embarazada.

D: Pb.

La posibilidad de volver al estado de equilibrio pretérito se desvanece en el momento que Po le informa de su decisión de no interferir en el proceso de gestación. (Aunque creemos va de suyo, queremos aclarar que, según la moral de Pb, la aceptación del hijo lleva consigo la legalización de la situación con la madre si ésta no se hubiera dado anteriormente.)

Así, pues, la negativa de Po desestabiliza el precario equilibrio psicológico de Pb que, pensamos, presenta rasgos que merece la pena comentar. A nivel racional, él ve claro la imposibilidad de casarse con Po, pero inconscientemente el amor que siente por ella le impide llevar a la práctica lo que cree que debe hacer: abandonarla y buscar otra mujer. Las primeras manifestaciones de su lucha interior las



captamos a través de la conversación que mantiene con su amigo R, cuando éste le pregunta por la causa de sus últimos cambios de humor. A continuación asistimos a los desprecios y humillaciones de que hace víctima a Po. Lo que inconscientemente intenta conseguir con ello es transmitirle la responsabilidad del cumplimiento de la ruptura de sus relaciones. Este hacer transformador se puede representar en el siguiente MA:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: Pb.

O: Deshacerse de Po para poder poner en marcha una nueva estrategia de búsqueda de otra mujer.

A: Humillaciones y desprecios que inflige a Po.

Op: La fidelidad de Po e, inconscientemente, el amor que siente hacia ella.

D: Pb.

La necesidad, aunque falsa, de confirmar la idea de que Po no es más que una mujer cualquiera, le lleva a planificar una estrategia en la que se den las circunstancias para que él pueda ser testigo ocular de su infidelidad. Para ello, utiliza a V que no tiene muchos escrúpulos en aceptar. No nos cabe duda del carácter sádico-masoquista que esta estrategia conlleva, reflejo del desequilibrio psíquico de Pb.

Como sabemos, el intento fracasa y la situación sigue degradándose. Continúa su política de castigar a Po con vejaciones de todo tipo: desprecio de su regalo, insultos, incumplimiento de promesas, etc., pero para su desesperación Po mantiene e incluso incrementa sus manifestaciones de amor.



Pb se refugia en la bebida y pierde su empleo, hecho que llega a conocimiento de la chica que se compra un overol para poder ayudarlo en el taller. Pero la humillación del baño de pintura a que le somete se convierte en la gota que hace derramar el vaso de la paciencia de Po, que le informa de su decisión de conservar su hijo y, por consiguiente, de terminar sus relaciones con él. Por fin Pb ha conseguido lo que inconscientemente buscaba. El MA siguiente representa el estado final de esta larga secuencia:

M: Necesidad de amor.

S: Pb.

O: Deshacerse de Po para comenzar la búsqueda de otra mujer.

A: Decisión de Po de abandonarlo.

Op: Su amor hacia ella.

D: Pb.

Pero la liberación de las responsabilidades que implica su futura paternidad no le devuelve el buscado equilibrio psicológico, ya que éstas se manifiestan ahora como objetivos falsos que ocultan la verdadera razón de su degradación espiritual.

El accidente, previsible en cuanto intenta conducir embriagado, tiene lugar y Pb debe guardar cama como resultado de las heridas recibidas. En el momento de sacarle en estado inconsciente de entre los hierros del vehículo, pronuncia el nombre de Po. Pensamos que esta declaración del autor peca de obviedad, ya que no tiene ninguna función estructural, y su conocimiento por parte de Po no viene más que a confirmar un sentimiento del que ella está consciente. Po no cambia su decisión, pero la pospone hasta el final de la convalecencia de Pb.



Durante la misma, él insiste en mortificarla con una insistencia neurótica. Estamos en los momentos del clímax de la obra que inicia su desenlace con la información, por parte de P, de la verdadera razón por la cual Po decide mantenerse en su propósito de ser madre.

Es esta revelación y la destrucción de la farsa de la fotografía que suplanta la imagen de su madre, lo que termina por hacer que Pb acepte la realidad de su amor hacia Po, aunque no represente el modelo ideal de madre que él se ha fabricado en su mente. Su perspectiva concluye con el ofrecimiento de legalizar la situación que mantiene con Po.

Este es el MA que nos presenta el final de su programa donde, a imagen del de Po, el elemento oponente no se manifiesta:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: Pb.

O: Encontrar a la mujer a quien amar.

A: Po, en cuanto personifica a esa mujer y P, en cuanto le descubre la falsedad de las razones que le impedían aceptarla.

Op: No se actualiza.

D: Pb, Po y su futuro hijo.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de Pb.

La clase de estrategia predominante en la perspectiva de Pb es la del daño. Sin embargo, el factor que le concede actualidad y sutileza y cuyo desconocimiento nos llevaría a una mala interpretación de su perspectiva, es el engaño en que se fundamentan todas sus acciones. La razón profunda de su información errónea respecto del mundo se explica, en primer lugar, por su experiencia infantil y, en segundo, por

las ideas "machistas" predominantes en la sociedad donde le toca vivir.

Todo esto conforma un Oponente en su perspectiva del cual él no ha tomado conciencia. Pb, como dijimos, es víctima de estas circunstancias al creer que Po no puede ser su esposa y madre de sus hijos por haber tenido repetidas relaciones sexuales en su vida pasada, aunque esto no impide que conviva en estos momentos de la obra con ella, ya que no afecta su reputación puesto que la sociedad lo permite.

El tiempo de convivencia y la personalidad de Po hace germinar en él un sentimiento de amor verdadero del que no parece consciente hasta que es sometido a prueba por el anuncio del embarazo. Aquí se inicia la acción de la obra y la serie de estrategias dañinas que tienen como objetivo la ruptura de sus relaciones.

Sin embargo, este daño adquiere un carácter reflexivo, lo que se evidencia cuando el obstáculo exterior encarnado por Po anuncia su retirada; es entonces cuando su contradicción -que podemos formular de esta manera: impulso natural (amor) vs. influencia ideológica (idea de la mujer)- queda patente. No podemos poner en duda que la bebida y el peligro a que se expone cuando conduce bajo sus efectos tienen un obvio carácter de auto-castigo.

Sólo el descubrimiento del oponente verdadero, desconocido hasta el momento, y la decisión de escuchar el impulso natural del amor hace que desaparezca de su perspectiva el carácter reflexivo que hasta ahora había aparecido constantemente en la casilla del Destinatario de su MA.

12. Análisis funcional de la perspectiva de A.

A. Carencias globales e instrumentales.



Nuevamente la necesidad de afecto y amor se instaura como carencia global del contenido funcional de A.

Las carencias instrumentales que su superación comporta son las siguientes:

a. Necesidad de satisfacer su instinto maternal.

b. Ausencia de amor verdadero entre ella y V.

c. Inseguridad interior que instaura su doble vida.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de A.

El MA que representa el programa global que involucra el hacer transformador de A se constituye así:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: A.

O: Encontrar un hombre a quien amar y establecer con él relaciones legales.

A: V, aunque sea una ayuda falsa.

Op: La experiencia traumática en que se convierte la ruptura con el hombre que amó en su juventud.

D: A.

De acuerdo a este modelo, se observa que nos encontramos frente a otra perspectiva con un programa de naturaleza psicológica. Como es común en estos casos, el elemento que se inscribe en la casilla del Oponente es desconocido para el Sujeto y ya sabemos, por el estudio de la perspectiva de Pb, las dificultades que implica la superación de estos oponentes, si es que llega a ocurrir.

Así, pues, A planea una serie de estrategias cuyo objetivo podremos



definir como la recuperación del hombre que la abandonó. El instrumento que tiene a mano es V que representa, por una parte, la imagen del hombre amado ya que se da la circunstancia de que es el hijo real de aquél y, por otra, el fruto que pudo ser suyo de haberse llevado a efecto el matrimonio. No se necesita desplegar profundos conocimientos de psicología para darse cuenta que la estrategia que A pone en marcha es el resultado de una mente traumatizada. La naturaleza de las secuencias instrumentales, que vamos a estudiar más adelante, confirman este diagnóstico.

El resultado de su hacer transformador tiene un lado positivo, en cuanto le permite desprenderse del falso ayudante, y un lado negativo, en cuanto no podemos afirmar, ateniéndonos a los datos proporcionados por el texto, que la experiencia traumática desaparezca.

C. Trayectoria que sigue la carencia.

A aparece por primera vez en sus años jóvenes en el proceso de poner en práctica la búsqueda del afecto de un hombre. Sabemos que lo encuentra y se enamora de él, pero desafortunadamente lo pierde por culpa de sus ideas morales que le prohiben tener relaciones sexuales fuera del matrimonio. El MA que representa esta secuencia es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: A.

O: Encontrar un hombre a quien amar.

A: Circunstancias que facilitan el encuentro con ese hombre y el enamoramiento subsiguiente.

Op: Sus ideas sobre la moral sexual.

D: A.



De las consecuencias que esta ruptura unilateral de la relación ocasiona en A nos informa P, cuando nos cuenta algunos detalles del primer día de trabajo en la oficina. La conducta poco normal de aquélla hace que P se decida a ayudarla dándole habitación en su casa y convirtiéndose de allí en adelante, como nos lo dice ella misma, en "su única oportunidad de amar" (p. 133).

En alguno de los primeros años de su estancia con P, aunque no sabemos exactamente cuando, ocurre el hecho de la adopción de V. Tampoco se nos ofrecen más detalles sobre el modo en que ésta tiene lugar, aunque no consideramos que esto sea relevante para los propósitos de la obra. V, como hemos señalado, es el hijo del hombre a quien ella amó. Así, pues, es fácil imaginar que el niño se convierta en la representación del hijo que ella no pudo tener con aquel hombre. El MA que representa esta secuencia queda así:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: A.

O: Encontrar la manera de recuperar el amor perdido.

A: V, en cuanto hijo del hombre a quien ella quiso y representación del que pudo haber tenido con él.

Op: La desazón interior que le provoca el saber que no es así.

D: A.

Sus relaciones problemáticas con el niño son una consecuencia lógica de los falsos fundamentos en que se basan, y creemos conveniente un comentario al respecto: A, desde los primeros momentos intenta posesionarse del niño satisfaciendo todos sus caprichos. Con ello, pretende obtener dos objetivos: primero, comenzar a crear en él un senti-



miento de deuda para con ella que le impediría abandonarla en el futuro y, segundo, convencerse a sí misma de que esta dependencia tiene como base un cariño sincero. A lo confiesa de esta manera a P: "Porque no podía detenerme a dudar siquiera si le quería... Siempre pensé que con sólo dar borraba las dudas" (p. 125).

En un principio, los caprichos que se apresura a satisfacer son pequeños, pero cuando el niño crece y aparecen necesidades más importantes, A tiene que llegar al robo para satisfacérselas. Son robos con los que en alguna ocasión incluso ocasiona daños a terceros, como en el caso de la expulsión de una cocinera a quien se le acusa injustamente del hecho. A medida que aumentan los gastos del que ha llegado a ser para todo el mundo su sobrino, crece en ella el deseo de heredar las posesiones de P que, por su mala salud, no cree pueda vivir mucho más. A se considera con derecho a la herencia por el largo tiempo que ha estado viviendo con P y por los cuidados que le brinda cuando su mala salud lo necesita.

Como consecuencia de esta avaricia, nacen los celos hacia Po, por la amistad que la une a P, y no desaprovecha ocasión de abogar por su expulsión de la casa apelando al escándalo que ocasiona su vida sexual. Esta animadversión que surge del sentimiento de celos se extiende de modo similar a H, cuando se hace público que pretende a P como esposa, ya que, de llevarse a efecto este matrimonio, A quedaría descartada como heredera. El MA de toda esta secuencia es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: A.

O: Mantener a V como representación vicaria de su amor.



A: Cumplimiento de todos sus caprichos y esperanza de heredar las propiedades de P para seguir ofreciéndole más.

Op: El miedo de perder a V, ya que sabe que su relación tiene bases falsas, Po y H en cuanto posibles herederos de la herencia.

D: A.

Por culpa de estos celos, A comete un error que le acarreará consecuencias transcendentales para el desarrollo de su estrategia. El deseo de informarse de las relaciones que unen a Po y P le hace utilizar a V como posible informador, pero en el momento que pronuncia uno de sus habituales parlamentos en contra de la moral escandalosa de aquella mujer delante de algunos personajes, observa junto con ellos que quien sale de la habitación de Po es el mismo V. Este tiene que soportar los reproches de su tía sin entender el por qué. Molesto por la situación revela que fue ella quien le incitó a ir a visitar a Po. Ante la insistencia de A de que se desdiga públicamente, declara estar en conocimiento de la falsedad del parentesco que les une. Con la confesión por parte de V de que A nunca le ha querido, y la renuncia a su dinero terminan sus relaciones. MA que representa esta secuencia:

M: Necesidad de amor y afecto.

S: A.

O: Mantener a V como representación vicaria de su amor.

A: V, en cuanto puede seguir manteniendo la farsa de su parentesco.

Op: V, en cuanto decide romper las relaciones y le acusa de falta de cariño.

D: A.

En el MA que representa el fin de su hacer transformador, debe que-



dar evidente el hecho, ya mencionado anteriormente, de que su situación no se deteriora completamente, ya que P, al no aceptar la oferta de matrimonio de H, continúa siendo su única posibilidad de amar a alguien. Queremos dejar constancia de ello en el cambio de elementos que ocupan las casillas del Objeto y del Ayudante:

M: Necesidad de amor y afecto.

S: A.

O: Posibilidad de amar a alguien.

A: P en cuanto se constituye en sujeto de esa posibilidad.

Op: El trauma psicológico que sufrió al ser abandonada por su novio.

D: A.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de A.

El tipo de estrategia predominante en la perspectiva de A es el de la seducción. Toda su labor con V, como queda evidenciado, tiene como objetivo retener a éste por medio de las obligaciones que crea la dependencia económica. En relación con P, la campaña de difamación en contra de Po y H tiene como fin, además del inmediato de conseguir apartarles del lado de P, alargar la moral y el buen gusto de ésta para hacerse merecedora de su herencia.

En cuanto a la reducción de responsabilidades que su experiencia amorosa traumática representa, su dimensión real se observa con mayor claridad si la comparamos, por ejemplo, con la de Pb. Mientras que éste tiene un total desconocimiento de su situación, en ella está consciente la mentira del parentesco que le une a V, planea los robos aún a costa de causar daño a terceros, regaña a V sabiendo que es ella quien



le envió a sacar información de Po y se opone al matrimonio de P con H porque representa la pérdida de sus esperanzas a la herencia. Todos estos ejemplos nos permiten concluir que A sufre una fijación amorosa por aquel hombre de la que en el fondo es conocedora.

El grado de exculpación que representa el papel de víctima pasiva que desempeña en la ruptura de su relación es tenida en cuenta por la justicia poética de la obra al ofrecerle una última posibilidad de amar, después de sufrir la degradación que le acarrea el fracaso de su estrategia. De todos modos, preferimos calificar su estrategia de reflexiva y dejar el Destinatario vuelto sobre sí mismo.

13. <u>Análisis funcional de la perspectiva de V</u>.

A. Carencias globales e instrumentales.

La necesidad de cariño y amor verdaderos, que el mismo confiesa, vuelve a instaurarse como carencia global de esta perspectiva.

Las carencias instrumentales que la superación de la carencia global comporta son las siguientes:

a. Conseguir el soporte económico de A para mantener una vida cómoda y sin trabajo, que le proporcione el tiempo de establecer relaciones amistosas pasajeras.

b. Dándose cuenta de que esta estrategia no le proporciona una satisfacción real de su carencia, desea comenzar una nueva vida que implica la ruptura de relaciones con A. Aunque este deseo no esté formulado en el texto, la puesta en práctica de la ruptura nos permite inferirlo, incluso teniendo en cuenta que las circunstancias le ayudan a ello.



B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de V.

El MA que representa el programa global del hacer transformador de este personaje es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y cariño.

S: V.

O: Conseguir amistades que por las circunstancias en que vive resultan pasajeras y superficiales.

A: El desconocimiento de los factores de orden espiritual que entran en juego en toda relación con otra persona.

D: V.

De acuerdo a este modelo se comprueba que nos encontramos frente a un programa que comparte un denominador común con las perspectivas hasta el momento estudiadas: nuevamente nos enfrentamos a un personaje cuyo Oponente está en sí mismo y, sin embargo, le es desconocido, siendo imprescindible remontarnos a su infancia para comprenderlo.

Así pues, su programa, aunque no muy desarrollado, consiste en una serie de estrategias instrumentales que pretenden conseguir el efecto y la aceptación de otras personas mediante el desahogo económico que le proporciona su tía. Hasta el momento en que lo encontramos en la obra, casi no ha obtenido resultados positivos, y la precariedad de los conseguidos es tan dolorosa como la misma carencia, que se funda en la parcialidad de su saber sobre el mundo encarnado en el Oponente de su MA.

Desde nuestro punto de vista, V es, en cierta manera, la antítesis de Po. Aquél sabe vestir, alternar, ser aceptado en sociedad, etc., aunque sus necesidades de orden afectivo no están satisfechas. Po, por



el contrario, no sabe moverse en el mundo organizado por el hombre, pero escucha y se deja guiar por su voz interior. Como veremos más adelante, el contenido ideal de la obra se desprende del resultado de la confrontación dialéctica de estos dos factores.

C. Trayectoria que sigue la carencia.

Como hemos dicho, la carencia de V consiste en un saber parcial sobre el mundo cuyas razones hay que buscar en el tipo de educación recibida. A satisface sus caprichos y lo inunda de regalos desde un comienzo. Sin falsear el texto, se puede afirmar que en su caso no se plantea el desamparo como una carencia, cosa que sí ocurre en los de Po y Pb, sino que hay una equivocación en la manera en que se lleva a la práctica esta protección. Es interesante destacar la sutileza psicológica del autor al mostrar que el resultado de los casos expuestos tienen una gran similitud, ya que V también desconoce los medios para mejorar su estado cuando lo necesita, pues al acostumbrarse desde muy niño a ver satisfechas ciertas necesidades por medio de cosas materiales, creció con una concepción falsa de la realidad. El MA que representa esta carencia es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y cariño.

S: V.

O: Obtener protección.

A: A y sus atenciones.

Op: El hábito de ver que las cosas materiales satisfacían todos sus deseos.

D: V.

De este modo, con una concepción errónea de la realidad, V llega a



su mayoría de edad. Se produce la emancipación de su tía, y es lógico suponer que inmediatamente comienza a sentir la necesidad de rellenar el vacío que la separación crea. Sin embargo, la emancipación no es total y se mantiene una clase de lazos entre ambos: los económicos.

Así, pues, hasta el momento de encontrarle en la obra, debemos inferir que vive intentando conseguir el afecto de diferentes personas ayudándose del dinero, de su saber actuar en sociedad y de ciertas tretas para despertar simpatía. Cuando lo encontramos ya ha comenzado a darse cuenta de que los resultados de su estrategia están lejos de satisfacer las necesidades que siente. MA que representa el momento actual de esta carencia:

M: Necesidad de afecto y cariño.

S. V.

O: Encontrar a alguien que le quiera verdaderamente.

A: Dinero proporcionado por A y su saber actuar en sociedad.

Op: Su saber erróneo sobre el mundo.

D: V.

Dicho estado de desequilibrio va a sufrir una última degradación por causa de una situación de marcado dramatismo que tiene como agente desencadenante involuntario a P y como sujeto paciente a V, que sufre consecuencias que nunca había imaginado.

Las causas remotas de esta situación dramática son los celos que provocan en A la amistad que mantienen P y Po, y la necesidad que aquélla se crea de saber lo que éstas están tramando. Como causas próximas, podemos establecer el fracaso de V en su intento por seducir a Po; la reprimenda que recibe de A cuando le ve salir de la habitación de Po y



el desconcierto que le provoca el no entender a qué viene el escándalo que causa su tía. Todo esto hace que declare públicamente que es A quien le envía a entrevistarse con Po. La insistencia de A para conseguir que se desdiga ante P, lleva a V a declarar que conoce la falsedad del parentesco que les une y la frustración que provocó en A el fracaso amoroso con su padre.

La importancia de toda esta situación no es, como se ha apuntado, de un orden puramente dramático, sino que tiene repercusiones en el mismo paciente involuntario, quien reconoce la inutilidad de su estrategia anterior, su necesidad de cariño y el amor mal entendido que A le brinda.

Así, pues, no creemos equivocarnos cuando, en la representación del MA que involucra la situación final del hacer transformador de V, dejamos la casilla del Oponente vacía. El MA queda de esta manera:

M: Necesidad de afecto y cariño.

S: V.

O: Encontrar a alguien que le ame verdaderamente.

A: Desenmascaramiento del error que ha presidido sus estrategias anteriores.

Op: No se manifiesta.

D: V y los involucrados en su nuevo proyecto de vida.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de V.

El tipo de estrategia predominante en la perspectiva de V tiene dos rasgos: por una parte, el del engaño que aparece sobre todo en sus relaciones con A, a quien por ejemplo oculta sus actividades haciéndole



creer que está estudiando arquitectura y, por otro, el de la seducción que ejerce en su búsqueda de amistad al utilizar las formalidades y tretas de su saber actuar en sociedad.

Como en el caso de Pb, mientras no desenmascara a su Op real, sus estrategias revierten en su contra, en otras palabras, se engaña a sí mismo y es esto lo que nos obliga a mantener el mismo Op en su MA.

Con respecto al grado de responsabilidad, también como en la perspectiva de Pb, es mínimo por lo que la justicia poética se cumple de un modo favorable a su quehacer al permitirle romper los lazos con A, que son la causa de la idea mediatizada que tiene de la realidad, idea que quisimos expresar en el último MA introduciendo el grupo de personas que serán favorecidas por el cambio de actitud en la casilla del Destinatario. Como consecuencia, su perspectiva adquiere un carácter abierto y no reflexivo.

14. <u>Análisis funcional de la perspectiva de AC</u>.

A. Carencias globales e instrumentales.

Como en el resto de las perspectivas estudiadas hasta el momento, la necesidad de encontrar la mujer que le proporcione afecto y amor se convierte en la carencia global del contenido funcional de AC.

Las carencias instrumentales que su superación comporta se pueden reducir a una: dar respuesta al problema de su complejo de inferioridad que le hace considerarse mal dotado físicamente para competir en la conquista de las mujeres.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de AC.



El MA que da cuenta del programa global que involucra el hacer transformador de este personaje es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: AC.

O: Encontrar en sí mismo la confianza que le permita pasar a la búsqueda de la mujer que le quiera.

A: En primer lugar, él mismo en cuanto es consciente de su problema y, en segundo, P en cuanto le impulsa a que se enfrente a Pb y muestre su hombría.

Op: El complejo de inferioridad que le causa el estar mal dotado físicamente.

D: AC.

La naturaleza psicológica que se manifiesta en el MA establecido le hace entrar en parentesco con los programas globales de las otras perspectivas de la obra. Sin embargo, también como en casos anteriores, hay que tener en cuenta algunos rasgos particulares que le diferencian.

En primer lugar, es necesario aclarar, por si fuera necesario, la relación que guardan los elementos de las casillas del Mandatario y Objeto. Digamos que si alguien tiene necesidad de afecto, lo más lógico parece ser la búsqueda de una persona que venga a satisfacerlo. Pero en el presente caso a quien AC tiene que buscar y aceptar es a su otro "yo", en otras palabras, esta imposibilidad para salir fuera de sí mismo, de la que se nos dan sobrados indicios mediante la perturbación que sufre ante las mujeres, se debe a la falta de reconciliación entre su "yo" y su "super yo"[3].

Esto es lo que hemos querido destacar al situar el complejo de



inferioridad en la casilla del Oponente. En cuanto a la del Ayudante, dejamos constancia del hecho de que AC está consciente de su problema y de que alguien le ayuda a dar el primer paso para su solución.

C. Trayectoria que sigue la carencia.

Como viene siendo la norma en las perspectivas estudiadas de esta obra, el conocimiento de la relación madre-hijo es de importancia capital para la comprensión del hacer transformador. El caso de AC no es una excepción a la regla, ya que nos encontramos ante una madre que, en vez de darle cariño, le ofrece simple compasión. Estas son las palabras de AC sobre dicho sentimiento: "Lindo sentimiento, la compasión. Hace mequetrefes de los hijos y ogros de las madres" (p. 42). El hecho de que AC no sea guapo y su salud física no muy fuerte hace que la protección materna se propase en sus cometidos transmitiendo al niño un sentimiento de inferioridad física que éste termina por interiorizar. El MA que representa esta secuencia lo establecemos de la siguiente manera:

M: Necesidad de afecto.

S: AC.

O: Conseguir el amor de la madre.

A: La indefensión que representa su niñez.

Op: La compasión que su madre le otorgó en vez del verdadero amor.

D: AC.

Sabemos que trabaja en la misma oficina que A y P, de cuya casa termina siendo inquilino, y que deja de trabajar allí para dedicarse a la pintura. Esta decisión no la toma por puro capricho ni por seguir la llamada irresistible de una vocación, sino que es una estrategia para



sublimar su fustración.

P, como ya hemos visto, es el otro personaje de la obra que utiliza la misma clase de estrategia, y es en la conversación que tiene lugar entre ambos, en el tercer acto de la obra, donde se nos revelan aspectos importantes para su comprensión y para establecer las diferencias entre sus respectivas sublimaciones.

Cabe inferir también que es en estos años de su vida cuando comienza a darse cuenta que la carencia de afecto le produce un doloroso sentimiento de soledad, como sucede en el caso de P. El MA que representa el momento presente de esta secuencia se puede establecer del modo siguiente:

M: Necesidad de afecto y la soledad que produce su ausencia.

S: AC.

O: Llenar el vacío que ocasiona esta ausencia de cariño.

A: La pintura.

Op: Su complejo de inferioridad.

D: AC.

Esta estrategia no le da resultados concluyentes en la práctica, puesto que AC no quiere renunciar al amor y compañía de una mujer y no acepta, como P, la idea de un dios y una vida futura que le consuele de la presente; por el contrario, siente la necesidad de entregar una ternura, de la que confiesa estar lleno. Pero una y otra vez encuentra como obstáculo su complejo de inferioridad que lo lleva, en una ocasión, a bajarse del tranvía porque piensa que está ocupando inútilmente un lugar que pertenece a otra persona con más valor que él. Complejo que incluso le induce a plantearse su razón de existir. En conclusión, ni



el arte ni esas otras pequeñas estrategias de sublimación, como por ejemplo el sentirse vástago de antepasados aristocráticos o su distinción en el vestir, le permiten mejorar su carencia.

De este círculo vicioso le ayuda a salir su contacto con P, frente a quien no puede dejar de sentir el erotismo que respira su persona ni de descubrir, a través de sus ojos, la armonía de su espíritu. El mismo dice a este respecto: "Son ojos que tienen risa en sus pupilas"(p.117).

Lo que siente por ella no puede llamarse compasión, sino amor puro, y los efectos salvadores que este sentimiento proporciona a AC así nos lo confirman. Poco a poco, e inconscientemente, va adquiriendo fuerzas para enfrentarse a Pb, uno de esos hombres, según él, bien dotados virilmente de quien se enamoran fácilmente las mujeres; al mismo tiempo, se va dando cuenta de que también ellos tienen debilidades.

Un factor que queremos subrayar en esta perspectiva, es la conclusión a la que AC llega de que lo espiritual y psicológico tienen supremacía sobre lo físico, y es por eso por lo que al final de la obra él mismo se autocalifica de "muy hombre". Así, pues, no nos parece ridícula, desde este punto de vista, su decisión de golpear a Pb, pues es el resultado lógico del entusiasmo que le causa el sentirse por primera vez integrado en un ser. Por lo tanto, podemos concluir con P que "desde ese día viajaría acompañado en los tranvías. No se sentirá más sólo..."(p. 117).

El MA que representa la secuencia final del hacer transformador de la perspectiva de AC es así:

M: Necesidad de amor y afecto.

S: AC.



O: Llenar el vacío ocasionado por la falta de cariño.

A: En primer lugar, el amor que siente por Po y la decisión que toma de defenderla; en segundo, P en cuanto interlocutor válido.

Op: No se manifiesta.

D: AC y las personas que recibirán los resultados de su equilibrio, la primera de las cuales es Po.

D. Trayectoria y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de AC.

El tipo de estrategia predominante en la perspectiva de AC es el de la sublimación. En este sentido, su afición a la pintura, aunque no es un buen pintor, se debe entender como un intento por dar salida a sus necesidades espirituales; pero muy pronto esta dedicación se convierte en una manera de ganarse la vida que no cumple los objetivos deseados. Su formalidad en el vestir es otro modo de exteriorizar sus cualidades interiores, aunque provoquen el efecto contrario y los otros personajes lo aprovechen para mofarse de él.

Otro rasgo formal sobre el que queremos insistir es el de que él mismo, en cuanto consciente de su problema, se constituya en su propio ayudante. El factor externo que le asiste es, por una parte, Po en cuanto le hace sentir el deseo físico; por otra, P que se constituye en interlocutor válido e incluso podríamos considerar a Pb como un tercer ayudante externo, en cuanto le da la posibilidad de observar las debilidades del modelo de hombre que él, en cierto sentido, admira. Todos estos factores positivos actúan simultaneamente para conjurar al oponente y conseguir el mejoramiento de su perspectiva.

La justicia poética se ejerce favorablemente en su caso, del mismo



modo que ocurre en las perspectivas de Po, Pb y V, dado que el grado de responsabilidad en la constitución de su oponente es prácticamente nulo. En este sentido, es de admirar el grado de consistencia de la obra.

15. <u>Análisis funcional de la perspectiva de H</u>.

A. Carencias globales e instrumentales.

La necesidad amorosa se constituye en carencia global de la perspectiva de H.

El proceso de superación de dicha carencia comporta un cierto número de carencias instrumentales que en este caso, por lo poco desarrollado de su perspectiva, se reducen a una: convencer a P de que acepte su oferta de matrimonio.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de H.

El programa global que involucra el hacer transformador de H se puede representar en el siguiente MA:

M: Necesidad de amor.

S: H.

O: Contraer matrimonio con P.

A: Su disposición para integrarse al grupo de amigo de P.

Op: Por una parte, A en cuanto se opone a que el matrimonio se lleve a cabo; por otra, P ya que no acepta su invitación a establecer los lazos matrimoniales.

D: H.

De acuerdo a este modelo, podemos afirmar que el programa de H es



uno de los más simples de la obra.

Su hacer transformador consistirá en una serie de estrategias mediante las cuales intenta conseguir que P le acepte como esposo.

A diferencia de lo que ocurría en casos anteriores, no encontramos en la casilla del Op ningún elemento psicológico del que no esté él mismo consciente y pueda complicar su hacer transformador.

C. Trayectoria que sigue su carencia:

H es un inmigrante que habla con dificultad el castellano, pero es emprendedor, activo, de buen corazón y está dispuesto a integrarse a la nueva sociedad.

Nos informa de su matrimonio y de la muerte prematura de su esposa sin dejarle descendencia. Su viudez le hace sentir el dolor que causa la soledad pero, en consonancia con su carácter, no se resigna, y decide encontrar una segunda esposa. En estas circunstancias, se produce el encuentro con P, quien le hace crearse esperanzas con su trato amable y la solidez de su situación económica. El MA que podemos establecer para representar esta secuencia como sigue:

M: Necesidad de amor y afecto.

S: H.

O: Casarse con P.

A: Amabilidad con que le trata P, y la solidez de su situación económica.

Op: Por una parte, su falta de modales y educación y, por otra, A que se da cuenta de las intenciones de H e insiste en poner de manifiesto sus debilidades a los ojos de P.

D: H y P.



En el momento que lo encontramos en la obra, H está a punto de hacerle la proposición de matrimonio a P, y es entonces cuando se manifiesta la oposición abierta de A. Sin embargo, es la negativa de aquélla la que en realidad hace que H no consiga sus propósitos. Sin embargo, su situación con ella no se degrada, ya que es instado a continuar manteniendo la amistad que existe entre ambos, cosa que acepta con alegre resignación.

Así, pues, el MA que representa el final de hacer transformador de la perspectiva de H es el siguiente:

M: Necesidad de afecto y amor.

S: H.

O: Casarse con P.

A: Amistad establecida entre ambos.

Op: Negativa de P a la propuesta de matrimonio.

D: H.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de H.

El tipo de estrategia predominante en la perspectiva de H es la de la seducción, sin que ello comporte ningún tipo de engaño. Lo que realiza es lo que se considera común cuando se corteja a una mujer. El hecho de que acepte bautizarse no tiene ninguna importancia estructural para la diégesis.

Parece lógico, por tanto, que su situación no cambie en el devenir de la obra, dada la falta de desarrollo de su hacer transformador, lo cual hace que podamos considerar su perspectiva como secundaria.



16. La substancia del contenido en NM.

Al concluir el análisis de las perspectivas de los siete personajes principales, disponemos de los elementos necesarios para el establecimiento de una síntesis que basaremos en la superposición de la evaluación formal de las diversas perspectivas previamente determinadas.

A. Síntesis de los roles actanciales.

Primero, someteremos los siete personajes a un modelo actancial global para clarificarlos según los roles actanciales que asumen con mayor frecuencia:

	P	Po	Pb	A	V	AC	H
M	P3	Po6	Pb6	A5	V3	AC3	H2
S	P3	Po6	Pb6	A5	V3	AC3	H2
O	P3	Po6 (Pb2)	Pb6 (Po2)	A5 (V2)	V3	AC3	H2 (P2)
A	Novio 1 Dios 2 Prójimo2	Po5 Pb2 P1	Pb1 Po4 P1	A2 V2 P2	V2 A2	AC3 Po1 P1	H2 P2
Op	Novio 1 H1 P2	Po1 Embara.2 Pb1	Pb2 Po3	A4 Po1 H1 V1	V1 A1	AC2	A1 P1
D	P3 Dios 2 Prójimo2	Po5 Pb3 Hijo 3	Pb5 Po1 Hijo 1	A5	V3 No actualizado 1	AC2 No actualizado 1	H2 P1

Un estudio comparativo de los siete modelos actanciales nos lleva a establecer varias conclusiones. En primer lugar, notamos que Po y Pb son Sujeto de seis secuencias cada uno, lo que nos autoriza a considerar sus perspectivas como las más sobresalientes de la obra. La perspectiva de A, Sujeto de cinco, tiene un carácter de co-protagónico y



las de P, V y AC, Sujetos de tres secuencias respectivamente, tienen una labor más secundaria. Este carácter se acentúa en el caso de H que es Sujeto de sólo dos secuencias. Hay que advertir, sin embargo, que, a pesar de este rasgo secundario, todas ellas son imprescindibles desde el punto de vista de la acción por razón de la estructura "mosaico" que, como dijimos, tiene la obra.

Esto se hace evidente al considerar las casillas de los roles actanciales Ayudante y Oponente donde encontramos a estos personajes secundarios en diferentes oportunidades; es de notar, por ejemplo, el caso de P que se instituye como Ayudante en todas las perspectivas de los demás personajes escepto V.

A continuación, observamos el grado de independencia y la responsabilidad que cada personaje tiene dentro de su propio hacer transformador al comprobar que el número de veces que éstos intervienen como Mandatario es igual al de actante Sujeto y Objeto. (Hacemos notar que la participación de otros personajes en este último rol actancial ha sido puesta entre paréntesis por el carácter parcial de la misma.)

Del mismo modo, verificamos la independencia de los diferentes haceres transformadores al constatar que cada personaje se constituye en su propio Destinatario o lo comparte con algún otro que no ha participado directamente en el desarrollo de la acción y han sido denominados como "no actualizado". De esta regla se exceptúan las perspectivas de Po y Pb por la relación amorosa que les une.

Esta independencia de perspectivas no representa, de ninguna manera, que éstas tengan un carácter reflexivo; si exceptuamos el caso de A, verificamos que los demás están caracterizados por su transitividad.



B. Contenido ideal de la obra.

Este rasgo recurrente de independencia de las perspectivas que, como dijimos, dificulta la constatación de la unidad estructural de la obra desde el nivel textual, desaparece al agrupar las carencias de los siete personajes, lo que se puede representar gráficamente del siguiente modo:

	P	Po	Pb	A	V	AC	H
Soledad	P3	Po6	Pb6	A5	V3	AC3	H2

Debemos advertir, sin embargo, que los rasgos de esta carencia común a todos los personajes son diferentes en cada uno de los casos. Observamos que cuatro de ellos, Po, Pb, V y AC sufrieron los traumas durante los primeros años de su vida y los de los tres restantes, P, A y H, se produjeron por causas amorosas. Esta diversidad de rasgos manifiesta la compleja conformación de la psicología humana.

Ahora bien, la naturaleza psicologista que esto podría conferir a la obra queda mitigada al considerar las razones sociales que provocaron los traumas psicológicos de los diferentes personajes o las consecuencias del mismo orden que aquellos sufren en sus vidas futuras, aspecto que podemos considerar como el que configura la estructura profunda de la obra. Observando los diferentes personajes, comprobamos que Pb sufre las consecuencias de la prostitución de su madre y creemos que las raíces sociales de este problema son conocidas por todo el mundo; Po es entregada en manos de una institución caritativa, con evidentes connotaciones socio-religiosas, por causa de la pobreza de sus parientes; V experimenta el error de su concepción económica del mundo



como valor fundamental; AC, de extracción más pudiente, sufre las consecuencias de otro factor externo: su apariencia física poco agraciada, que la ideología predominante ha elevado a elemento importante para alcanzar el éxito tanto social como amoroso y en los casos de A y P podemos constatar la situación desventajosa que las personas de sexo femenino tienen que sufrir en la sociedad establecida.

Así, pues, podemos concluir que en NM las características psicológicas de la acción están profundamente matizadas y determinadas por la problemática de las contradicciones sociales del mundo, aspecto cuyo desconocimiento comportaría la incomprensión del significado último de la obra.



NOTAS - TERCERA PARTE II

[1] Egon Wolff, Teatro: Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten (Santiago: Nascimento, 1978), pp. 34-140.

[2] Pese a toda esta explicación anterior, no hemos perdido de vista el hecho de que Pb es un ente de ficción y, por ende, carente de "personalidad" en el verdadero sentido del término.

[3] Queremos dejar claro que echamos mano de estas interpretaciones psicológicas no porque sea nuestra finalidad hacer un análisis psicológico de la obra, sino porque ella presupone un determinado "saber" sobre el funcionamiento de la psíquis humana para comprender correctamente los diferentes haceres transformadores.



III. LOS INVASORES

1. Consideraciones sobre la forma externa de la obra.

Los invasores (LI)[1] es una obra en prosa en dos actos, el primero dividido en dos cuadros. No hay separación en escenas y su representación no exige otros recursos técnicos que los tradicionales.

Aunque nuestro análisis es funcional, una obra como ésta exige la explicación de algunos elementos del nivel textual sin cuya consideración el contenido diegético puede resultar difícil de entender.

Advirtamos, en primer lugar, que los vínculos funcionales y simbólicos que median entre la vigilia y el sueño sólo pueden comprenderse si nos damos cuenta que aquí se ha utilizado, como elemento verosimilizador, la teoría psicoanalítica sobre la dimensión onírica. En seguida, pensamos que, en la medida en que la teoría psicoanalítica sobre los sueños se ha integrado a un cierto nivel del saber vulgar, un lector



medianamente preparado comprende los vínculos relativamente sofisticados que median entre la vigilia y el sueño; así, por ejemplo, que éste se construye con materiales recogidos en las últimas veinticuatro horas; que apunta a la satisfacción de deseos reprimidos; que actúa por condensación y metáfora y que se convierte en pesadilla cuando la búsqueda del equilibrio no encuentra salida.

Debemos advertir, como ya lo hicimos en el análisis de la obra anterior, que lo arriba apuntado en ningún caso significa que estamos orientando nuestro análisis hacia la psicocrítica simplemente queremos llamar la atención sobre un vínculo funcional que, de otro modo, puede pasar desapercibido: durante la vigilia, cierto sentimiento latente de culpabilidad que agobia a Lucas es activado por los rumores de sublevación de los harapientos y, si bien a nivel consciente logra sobreponerse, durante el sueño, cuando las barreras de la "censura" operan de manera atenuada, su inconsciente se lanza a la búsqueda de los argumentos que pueden calmar su inquietud espiritual.

En cuanto a los vínculos simbólicos entre la vigilia y el sueño parecen ir de suyo; sin embargo, advirtamos que la simbología onírica posee sus reglas particulares, que no es la ocasión de detallar aquí, pero a partir de las cuales pensamos que se puede inferir la siguiente conclusión de orden general: puesto que se trata de un sueño, nada de lo que ocurre en él tiene a priori un correlato exacto en la realidad, pero al mismo tiempo, nada de lo que aparece en él deja de tener relación simbólica con la realidad tal como es aprehendido por Lucas Meyer en las capas más profundas de su conciencia.

Otra de las singularidades de <u>LI</u> es su carácter eminentemente argu-



mentativo. El elemento central del sueño no es, como puede pensar un lector desprevenido, la serie de elementos más o menos anecdóticos que mantienen a los personajes en movimiento, sino la confrontación ideológica a nivel discursivo entre Lucas Meyer y China.

Esta premisa quedará demostrada cuando hagamos el análisis funcional y veamos que, el problema central que la obra plantea consiste en indagar hasta que punto un individuo puede rebasar su ideología. Aunque estamos conscientes de la dificultad de definir este término que no ha encontrado todavía un asentamiento filosófico definitivo, nos serviremos de la definición marxista que The Encyclopedia of Philosophy presenta en estos términos:

> A false consciousness of social and economic realities, a collective illusion shared by the members of a given social class and in history distinctively associated with that class.[2]

Lo anterior tiene consecuencias fundamentales para el análisis funcional ya que, el enfrentamiento entre programa y antiprograma no tiene el carácter de un acontecer externo, sino el de una confrontación a nivel de lenguaje, en la que el "objeto-valor" puesto en juego es la verdad como atributo que cada uno de los "Actantes-sujetos" cree poseer y, en consecuencia, pretende hacer aceptar al otro.

Queremos también dar cuenta de ciertas licencias que nos hemos permitido en nuestro análisis. Vamos a centrar nuestro trabajo especialmente en el conflicto central que corre por cuenta de Lucas y China a los que consideramos como representantes de dos grupos sociales bien definidos. Sin embargo, resulta obvio de la lectura de la obra que no todos los miembros de la familia Meyer ni todos los compañeros



de China tienen exactamente la misma actitud frente al problema en juego.

Así, Boby, por ejemplo, contempla la invasión como algo justo y, en esencia, positivo y, aunque no le vaya muy bien en sus intentos de asumir el liderazgo, termina integrándose como obrero paciente a la construcción de la nueva sociedad. Marcela, por su parte, aunque se muestra en los comienzos partidaria de la violencia, acaba junto con Pietá rindiéndose a la evidencia de que, a partir de esos momentos, no hay otro mundo sino el que China y los suyos pretenden construir.

Algo semejante es válido para el caso de China. Existen entre los harapientos matices que, en algunos momentos, insinúan incluso una ruptura interna entre quienes como aquél desean que el proceso de transformación social se produzca de manera relativamente pacífica y utilizando la argumentación para integrar a los reaccionarios a la nueva sociedad y quienes como Alí-Babá proclaman la muerte como única solución.

Por último, queremos dar cuenta de una dificultad que la naturaleza de LI presenta para el análisis y es que existe una notable interrelación entre el nivel textual y el nivel funcional dado el carácter discursivo de la misma.

He aquí la lista de siglas que vamos a utilizar en el transcurso del análisis:

L: Lucas Meyer.

P: Pietá.

M: Marcela.

B: Boby.

Ch: China.



T: Toletole.

A: Alí-Babá.

h: Los harapientos.

2. El contenido funcional de la vigilia.

L y P, su mujer, regresan de una fiesta. Es un matrimonio feliz y con dos hijos, M y B. Ambos se encuentran inquietos porque se rumorea que los pobres de la ciudad se estarían sublevando. L intenta ocultar su profunda perturbación tranquilizando a P y asegurándole que no hay nada que temer puesto que lo que ellos poseen lo han ganado en buena ley y que la sociedad no puede salirse de sus quicios. Suben a acostarse y L tiene un sueño que es la representación simbólica del conflicto que lo agobia: sentimiento de culpa e inseguridad. Finalmente se despierta alborotando a los otros miembros de la familia y confirma que todo ha sido un sueño. Pero cuando están en el salón, se abre una ventana y asistimos a la misma escena con la que comenzó el sueño.

3. El contenido funcional del sueño.

A. Perspectiva de L.

L es un joven de clase media pero con grandes ambiciones; en consecuencia, decide establecer un negocio. Para ello, busca y encuentra un socio capitalista. Se construye la fábrica y L la asegura a su nombre por un monto superior al del capital invertido; el día de la inauguración, la fábrica arde misteriosamente. El socio, que ha perdido todo su capital, se suicida. L cobra la póliza de seguro que le proporciona el capital necesario para lanzarse con éxito en el mundo



de los negocios.

Como dueño absoluto de la nueva fábrica, L adquiere la riqueza y el poder; en estas condiciones, expulsa a un par de obreras porque son feas y hace encarcelar a un obrero inculpándolo injustamente de robo. Por lo demás, se comporta con sus trabajadores como todo capitalista que busca la rentabilidad de sus inversiones y adopta actitudes paternalistas.

Una noche sorprende a Ch, un harapiento que ha entrado en su casa clandestinamente. L intenta expulsarlo pero no lo consigue, ya que se deja seducir por el cinismo de Ch y su argumentación a favor de los ricos que proporciona a L una especie de comfort espiritual. Luego entra otro harapiento, To, y L encuentra las mismas dificultades para expulsarlo.

Finalmente, ganado por la actitud aparentemente comprensiva de Ch, L entabla una conversación en la que comienza a contar su vida de "self-made man", pero comprueba con sorpresa que el harapiento conoce demasiado bien esa historia. De este hecho, L infiere que Ch es el hermano del socio defraudado que juró vengarse; para obligarlo a salir de su casa le amenaza con un revólver.

En estos momentos llega M, quien informa a L que la calle ha sido invadida por los harapientos. Intentan llamar a la policía, pero la comisaría también ha sido tomada. A la mañana siguiente, L comprueba que los harapientos han invadido el vecindario y su jardín y, ante P y M, debe rendirse a la evidencia de que están ante una sublevación.

Cuando L se entera de que su fábrica no ha sido invadida, se calma y decide esperar que esa conmoción, que él considera transitoria, pase.



Su hija se opone a esta táctica de espera y L ve a M agredir a uno de los harapientos, quien le devuelve el golpe.

L, que ahora identifica a Ch como el cabecilla de la sublevación, lo acusa de ser un criminal por haber permitido el uso de la violencia contra su hija, pero Ch le aconseja conservar la calma y no recurrir nuevamente a medios violentos. Entonces, L decide sobornar a los harapientos a través de Ch; primero, les da dinero, y luego les ofrece la fábrica, pero debe aceptar que su gestión ha sido inútil ya que es informado de que el dinero ya no sirve y la fábrica ha sido invadida.

En estos momentos llega su hijo B, joven estudiante izquierdizante, y L permite que intervenga en su favor ante los harapientos, pero comprueba que B fracasa en su empeño.

L se recluye, a continuación, en su habitación, mientras observa cómo los harapientos se organizan en grupos de trabajo para construir la nueva sociedad de que Ch le ha hablado.

Cuando L sale de su reclusión y después de haber insultado a Ch, le propone delatar a los hombres de negocio que han estafado al pueblo a condición de que lo dejen en paz. Ch acepta; la delación se produce, pero L comprueba que los harapientos no abandonan la casa. Por el contrario, asiste a la integración de M y B al trabajo colectivo que los harapientos han puesto en marcha. Sus hijos le invitan a que haga lo mismo, pero L se resiste y declara que todo es producto de una conspiración en contra suya.

Como un preludio al final del sueño, la realidad comienza a disgregarse y L asiste a la representación sinóptica de algunas injusticias



que en el pasado cometió en su condición de industrial próspero. Termina confesando a gritos que fue él el asesino de su socio, pero se niega a aceptar que el orden social que conoció pueda ser reemplazado por otro más justo y que en ese proceso su persona carezca de importancia.

B. Perspectiva de Ch.

Ch es un harapiento que entra clandestinamente en la casa de L, pero el ruido que ocasiona al romper el cristal de la ventana alerta al dueño de la casa que se informa de su entrada.

Ch es amenazado con un revólver para que abandone la casa, pero mediante un parlamento en favor de los ricos consigue seducir a L para que le permita pasar la noche allí.

Al poco tiempo se produce la entrada de otro harapiento, To, al que Ch riñe por haber desobedecido las instrucciones de no entrar en la casa hasta el día siguiente, pero la información de To de que afuera hace mucho frío ablanda a Ch que le permite quedarse. Su conversación, sin embargo, despierta a L que sale de su habitación y sorprende la presencia de To en la casa. Ch, mediante argumentos lisonjeros similares a los utilizados anteriormente, consigue el permiso de L para que To pase la noche con él dentro de la casa.

Ch se muestra muy comprensivo ante la narración de L sobre su vida de "self-made man". Pero la información de Ch de que conoce parte de la historia de L, especialmente la que se refiere al socio que murió y a la miseria en que quedó su familia, hace que L le identifique como el hermano del socio que juró vengarse. La negación de tal realidad no es atendida por L que le ordena salir de su casa inmediatamente mientras que va a buscar el revólver.



La situación se resuelve con la entrada de M que informa que la calle está llena de harapientos. Esta noticia hace que se posponga toda nueva acción para el día siguiente y Ch y To se duermen.

La primera actividad en la que Ch es involucrado al día siguiente, es el intento de impedir que A devuelva la agresión que M le ha ocasionado, pero no lo consigue. Cuando acompaña a L y M al interior de la casa, les recomienda que no pierdan la cabeza y no utilicen nuevamente la violencia.

A continuación, Ch rechaza dos intentos de soborno por parte de L que le ofrece una gran cantidad de dinero y luego la fábrica.

Ch descubre a tres de sus hombres dentro de la casa de L y tiene que usar de su autoridad para impedir que utilicen la violencia como método para obtener una rápida integración de L a la invasión.

Ch ordena a B, que se ha unido voluntariamente a participar en la labor de los harapientos, que requise todas las joyas y las utilice para fabricar herramientas. Luego acepta la propuesta de L de delatar a todos aquellos hombres de negocios que estafaron al pueblo con la condición de que le dejen en paz, pero el desalojo no tiene lugar cuando la confesión se produce.

Al mismo tiempo que la realidad del sueño se disgrega, Ch se disuelve en ella, ocasión que aprovecha para invitar a L a que se una a la tarea comenzada de construir una nueva sociedad, pero no tiene éxito.

4. <u>Análisis funcional de la vigilia.</u>

Como la vigilia constituye un relato "marco" no muy desarrollado en el texto, sólo retendremos los siguientes elementos: Los actores im-



plicados son cuatros: L, P, M y B; la acción se inicia cuando L y P regresan de una fiesta y P llama la atención de L sobre los rumores y síntomas que hacen prever un levantamiento de los harapientos. L intenta tranquilizarla, pero P esgrime un argumento inquietante, de orden teológico, que se puede expresar en los siguientes términos: "si existe justicia divina no es posible que siempre le vaya bien a los ricos y mal a los pobres"; la carencia queda así instalada a partir de los signos externos de rebelión y de un argumento simple pero efectivo. L, actuando como ayudante de P, logra tranquilizarla pero él, como lo demostrará el sueño, queda profundamente perturbado. La situación puede graficarse con los MAs siguientes:

Perspectiva de P:

M: Miedo ante la posibilidad de un levantamiento de h.

S: P.

O: Encontrar los argumentos que invaliden la posibilidad del levantamiento.

A: L, los argumentos que le proporciona la ideología burguesa.

Op: Síntomas externos de rebelión y un argumento de tipo teológico.

D: P.

Perspectiva de L:

a) Nivel consciente:

M: Necesidad de calmar a P.

S: L.

O: Encontrar argumentos convincentes.

A: Ideología burguesa.



Op: P y su argumentación teológica; los síntomas externos.

D: P e inconscientemente L.

b) Nivel subconsciente:

M: Perplejidad moral ante un eventual levantamiento de h.

S: L.

O: Necesidad de justificar su vida dentro de un orden social que es el único que le parece legítimo.

A: Ideología burguesa.

Op: Sentimiento de culpabilidad, síntomas externos de rebelión y el argumento teológico esgrimido por P.

D: L.

Así concebida la situación, vemos que L, en cuanto aliado de P, tiene éxito y logra tranquilizarla, y que a nivel consciente él mismo parece satisfecho con su argumentación, pero a nivel subconsciente no ocurre lo mismo y esta circunstancia es la que prepara las condiciones para el sueño. Sin embargo, si bien el sueño lo pone a las puertas de la evidencia, la concepción ideológica de la realidad que ha manejado hasta entonces le impide asimilarla y despierta cuando ya no le queda más escapatoria. El carácter revelador e íntimo que poseía el contenido del sueño queda demostrado en el hecho de que al contárselo a sus hijos L lo transforma.

El que al final de la vigilia asistamos a una escena idéntica a la que comenzó el sueño marca la estructura abierta de la obra y sugiere de manera evidente que en la sociedad que L y sus semejantes han fundado, tal pesadilla puede hacerse realidad.



5. <u>Análisis funcional del sueño</u>.

En cuanto al sueño, relato "enmarcado" que ocupa la mayor parte de la obra, requiere un análisis más detallado.

A. Perspectiva de L.

a. Carencias globales e instrumentales.

El contenido funcional de L está caracterizado por la presencia de dos carencias globales:

i. Amenaza de invasión y consecuente desposesión de sus bienes.

ii. Amenaza que significa declarar inválida su concepción del mundo.

En el proceso de superación de la primera carencia global se actualizan las siguientes carencias instrumentales:

i. Necesidad de expulsar al intruso que entra en su casa mediante la ayuda del revólver.

ii. La entrada de un nuevo invasor, T, reinstaura e intensifica la carencia anterior.

iii. Necesidad de legitimar la posesión de sus bienes por medio de argumentos que le proporciona su ideología burguesa.

iv. Necesidad de identificar a Ch. Esto lo realiza pensando que es el hermano del socio muerto.

v. La necesidad de expulsar al intruso y legitimar sus posesiones le lleva a querer desprenderse de parte de ellas ofreciéndole la fábrica y dinero.

Es difícil establecer el momento preciso en que comienza a actuar la necesidad de contrarrestar la amenaza que significa declarar inválida su concepción del mundo que, como hemos dicho, constituye su segunda carencia global, pero consideramos oportuno establecerlo ahora que termi-



nan las estrategias que directamente tienen como objetivo el mantenimiento de sus bienes. Debemos advertir, sin embargo, que éste sigue actuando aunque en segundo plano. El proceso de superación de la segunda carencia global actualiza las siguientes carencias instrumentales:

i. Necesidad de defender los principios que han guiado su existencia por medio de argumentos de su ideología.

ii. Negociar por medio de su hijo y de la manifestación de irregularidades de algunos miembros de la clase, con los invasores para conseguir que sean respetados los principios que dirigen su existencia.

b. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de L:

i. MA que subsume el hacer de L ante la amenaza de invasión y subsecuente desposesión:

M: Introyectado en L, temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Legitimar la obtención de sus bienes según las reglas de la sociedad en que ha vivido.

A: Introyectado en L, los argumentos que le proporciona la ideología burguesa.

Op: Los h y su concepción del mundo.

D: L.

ii. MA que subsume el hacer transformador de L ante la amenaza que significa declarar inválida su concepción del mundo:

M: Introyectado en L, el deseo de demostrarse y demostrar que ha vivido según normas eternas y universalmente válidas.

S: L.



O: Defender los principios que han guiado su existencia.

A: Los argumentos que le brinda la ideología burguesa y según los cuales ha vivido.

Op: Ch y los h junto a un vago sentimiento de que puede estar equivocado.

D: L.

La necesidad de establecer dos carencias globales y sus correspondientes MAs se explica porque pensamos que L debe enfrentarse sucesivamente a dos procesos de degradación. Invirtiendo los términos y situándonos en la perspectiva de Ch, podemos decir que éste desea conjuntar dos objetos que L posee: uno está constituido por sus bienes materiales y el otro por su falso saber sobre el mundo. Esta situación se hace evidente porque, cuando los h ya se han incautado de todos los bienes de L, la obra debería lógicamente terminar. Sin embargo, se prolonga ya que L se niega a renunciar a su concepción errónea del mundo y Ch insiste en desposeerlo de ella. Así, pues, el objeto-valor en juego hacia el final de la obra es la ideología burguesa que, de este modo, aparece literalmente "objetalizada".

Ateniéndonos al primer MA global, comprobamos que el hacer transformador de L consiste en una serie de estrategias que pretenden conseguir que Ch y los h se marchen y lo dejen en paz. Hasta el final de este proceso, se infiere que L aún no se convence de que está frente a una auténtica revolución y se ve como víctima de un mero atentado individual cuya finalidad es intimidarlo y desposeerlo de sus bienes.

Ateniéndonos al segundo MA global, comprobamos que el hacer transformador de L consiste en una serie de estrategias que tienen como obje-



tivo defender los principios que han guiado su existencia. L acepta la pérdida de sus posesiones materiales, delata los abusos de miembros de su misma clase e incluso los suyos propios por lo que pide ser castigado como merece según las leyes establecidas por la sociedad en que ha vivido.

Pero únicamente el retorno a la vigilia puede sacarle del vacío en que la realidad onírica le ha sumido al mostrarle la falsedad de sus principios ideológicos.

c. Trayectoria que siguen las carencias:

L sorprende a Ch que ha entrado clandestinamente en su casa. Inmediatamente pone en marcha la estrategia de intimidación por medio del revólver. Esta fracasa porque Ch opone una resistencia desconcertante: se muestra capaz de predecir la conducta de L y con ello lo neutraliza. El MA que grafica esta carencia es el siguiente:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Expulsar al intruso de su casa.

A: Su revólver.

Op: Ch.

D: L.

A continuación, L utiliza la negociación ofreciendo dar a Ch lo que se supone éste necesita: alimentos. Pero tampoco consigue su objetivo, e incluso su situación se degrada más con la entrada de un nuevo h: T, y con el anuncio de que pasarán la noche allí. Notemos que lo que impide actuar a L no es una eventual agresión de Ch, sino el modo en que éste presenta el problema; es decir, una contraestrategia discur-



siva frente a la cual L no haya que hacer. MA de esta secuencia:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Expulsar a los intrusos.

A: El sentido práctico que le confiere la ideología burguesa.

Op: Ch y T.

D: L.

Inducido a error por la actitud de Ch, L emprende una curiosa estrategia: creyendo que cuenta con oídos propicios, comienza a narrar su vida para demostrar a los representantes de los h que la riqueza no sólo se consigue con dolor y se conserva con esfuerzos sino que, al final, resulta un lastre más pesado que la pobreza. MA de la secuencia:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Legitimar sus posesiones.

A: Ideología burguesa que justifica su vida.

Op: Ch y T.

D: L.

L comprueba que su estrategia ha fracasado cuando Ch le demuestra que conoce la verdadera historia de L y que, en consecuencia, su versión es una mitificación del verdadero hacer transformador que lo llevó a conjuntar el objeto riqueza. MA que graficaría esta secuencia:

M: Estado indeseable de escasez económica.

S: L.

O: La riqueza.

A: Socio capitalista.



Op: Incriminaciones populares.

D: L.

L no pone mucho énfasis en defenderse de las acusaciones de Ch, sino que, de inmediato, integra la información a una nueva estrategia: Ch es el hermano del socio defraudado que busca la venganza; por lo tanto, está frente a un ataque personal y no frente a una revolución. El MA sería:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Desvirtuar la idea de que hay una revolución en marcha identificando al intruso con el hermano del socio.

A: Ideología burguesa.

Op: Ch.

D: L.

La situación se degrada nuevamente para L cuando, por medio de M, se informa de que la calle y la comisaría han sido tomadas; sólo su fábrica está aún en manos de sus empleados. MA:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Legitimar sus posesiones mediante los principios que han guiado su existencia.

A: La fábrica (como posesión de los medios de producción).

Op: Ch y los h.

D: L.

La conducta permisiva de L ante la actitud de M, que pretende expulsar a los h mediante la violencia, significa que aquél está dispuesto a



utilizar vicariamente el procedimiento. El fracaso de M es, por lo tanto, un fracaso de L quien, después de insultar a Ch, recurre a la seducción y al soborno: alaba sus condiciones de líder tratando de separarlo del resto de los h y le ofrece dinero que Ch acepta, cosa que, desde la perspectiva de L, significa un éxito. Esta secuencia, que podríamos denominar del soborno, tiene una nueva variante en el MA que graficaríamos de esta manera:

M: Temor de perder sus bienes.

S: L.

O: Expulsar a los invasores.

A: El dinero.

Op: Ch y los h.

D: L.

Sin embargo, Ch le demuestra que todo fue una farsa y le devuelve ese dinero carente ahora de todo valor. Mientras tanto L ha debido someterse a un enojoso interrogatorio por parte de los h lo que ha puesto en evidencia las injusticias sobre las que se basa el sistema del que se ha venido aprovechando. En el MA que grafica esta secuencia debemos llamar la atención sobre el cambio que se ha producido en el Mandatario, donde "el deseo de mantener sus bienes" ha dejado de predominar:

M: Demostrar que ha vivido según normas eternas y universalmente válidas lo que, como consecuencia, le permitiría seguir manteniendo sus bienes.

S: L.

O: Defender los principios que han guiado su existencia.

A: Los argumentos de la ideología burguesa.



Op: El grupo de los h.

D: L.

Con la aparición de B, el hijo izquierdizante de la familia que ve con regocijo la situación en curso, L intenta una nueva estrategia exploratoria y, como en el caso de M, deja que B arengue a los h esperando que, si éste logra una posición de líder, ello resultará en beneficio de L y su familia, pero B va a fracasar. He aquí el MA que graficaría esta secuencia:

M: Demostrar que ha vivido según normas eternas y universalmente válidas.

S: L.

O: Negociar para defender los principios que guiaron su vida.

A: B.

Op: Los h y su concepción del mundo.

D: L.

Una de las últimas estrategias, y al mismo tiempo una de las más desesperadas, es la que lleva a L a ofrecer a Ch la delación de los negocios de todos sus compañeros de clase a condición de que lo dejen ya en paz. La delación se produce sin resultados positivos para L. MA de esta secuencia:

M: Demostrar que ha vivido según normas eternas y universalmente válidas.

S: L.

O: Defender los principios que guiaron su vida.

A: Conocimientos de irregularidades entre los miembros de su clase.

Op: Los h y su concepción del mundo.

D: L.



Finalmente, cuando L ya ha ensayado todas las posibilidades e incluso ha visto que gradualmente sus criados y familiares se han ido sumando a quienes pretenden crear la nueva sociedad, confiesa a gritos su culpa en el incendio de la fábrica y en el suicidio del socio. Con ello quiere atraer sobre sí el castigo que la sociedad en que ha vivido tiene reservado para este tipo de delitos. Pero Ch le advierte insistentemente que la nueva sociedad tiene otra concepción de lo delictual y que, en el caso de L, posiblemente "son menores los crímenes. Sólo las consecuencias son mayores" (p. 186).

Esta última frase es importante ya que llama la atención sobre el hecho de que no todo lo que ocurre en el sueño fue verdadero, pero que, de manera metafórica, todo tiene su correlato en la realidad.

Ante la imposibilidad de otorgar a Ch lo que éste le pide: el reconocimiento de la naturaleza ideológica de los principios que han guiado su vida y que en consecuencia se una a la nueva sociedad, L despierta. En otras palabras, L ha resistido con éxito el proceso de desideologización a que Ch le ha venido sometiendo pues, desde su perspectiva, más allá de la sociedad en que ha vivido sólo puede existir la monstruosidad y el caos. Si las cosas no fueran así, el reconocimiento de que ha vivido erróneamente le produciría un vacío mental que sería incapaz de soportar.

d. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de L.

El tipo de estrategia que predomina en su perspectiva es muy variado; por ejemplo, utiliza la intimidación en la secuencia del revólver; la seducción cuando se aviene a proporcionar alimentos a los intrusos; la persuasión, -estrategia que se sitúa en una zona intermedia entre la se-



ducción y la intimidación-, cuando relata los inconvenientes que acarrea la riqueza; la agresión en cuanto permite que su hija M ejerza la violencia con miembros de los h; el soborno al ofrecer dinero; el engaño en la secuencia en que utiliza a su hijo para demostrar a los h que comprende su situación; la delación en el momento de descubrir los delitos de algunos miembros de la burguesía, o la que denominaríamos confesión mediante la que se declara culpable de asesinato de su socio y pide el castigo correspondiente que le devolvería el equilibrio mental, etc.

Esta variedad en el tipo de estrategias empleadas, además de conferir el movimiento dramático necesario a la estructura discursiva que soporta la obra, representa los esfuerzos de la mente por no quedarse en el vacío ideológico.

De todo ello podemos deducir que se trata del desorden que se establece cuando se quiere hacer coincidir la realidad con una cierta clase de superestructura ideológica. Este problema está actualizado en LI en las perturbaciones psicológicas de L. En este aspecto, guarda relación con la obra estudiada anteriormente, aunque el carácter limitado y personal de los problemas psicológicos de ésta, adquiere ahora proporciones transcendentales de acuerdo a la importancia que L tiene en la escala social y su responsabilidad en el mantenimiento de la misma. De aquí que, en los MA establecidos, aparezcan los argumentos que le proporciona la ideología burguesa como elemento que ocupa siempre la casilla del Ayudante.

Por lo tanto, la justicia poética queda suspendida hasta el momento en que el sentimiento de culpabilidad que sufre L no se resuelva.

B. Perspectiva de Ch.



a. Carencias globales e instrumentales.

De manera correlativa, puesto que ambos sujetos están interesados en los mismos Objetos, el contenido funcional de Ch está caracterizado por la presencia de dos carencias globales:

i. Necesidad de desposeer a L de sus bienes para forjar la nueva sociedad.

ii. Necesidad de que L acepte que ha vivido según una concepción errónea de la realidad.

El proceso de superación de la primera carencia global no actualiza carencias instrumentales, ya que, de hecho, la expropiación de los bienes de L se ha llevado a cabo desde los inicios.

Sin embargo, es en el desarrollo de la segunda carencia global donde el hacer transformador de Ch adquiere su interés y donde se actualizan las siguientes carencias instrumentales:

i. Necesidad de obtener la aceptación de permanecer en casa de L, después de haber irrumpido dentro de ella.

ii. Entrada de T en la casa, que pone en peligro el hecho de la aceptación del Ch como interlocutor.

iii. Peligro que representa el descubrimiento de su saber sobre la ideología burguesa.

iv. Su identificación con el hermano del socio muerto.

v. El tiempo de espera que concede para que su argumentación consiga los efectos deseados en L, lo que provoca el malestar en algunos miembros de su grupo.

b. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de Ch.



i. El MA que subsume el hacer de Ch ante la necesidad de desposeer a L de sus bienes para forjar la nueva sociedad es el siguiente:

M: El sentimiento de injusticia ante una sociedad de clases que genera la miseria de los h.

S: Ch y sus compañeros.

O: Eliminación de la sociedad de clases e instauración de una nueva sociedad.

A: Introyectado en Ch, la posesión de una clave interpretativa de la realidad superior a la ideología de L.

Op: La oposición de L y su concepción del mundo.

D: Ch y la humanidad en general.

ii. El MA que subsume el hacer de Ch ante la necesidad de que L acepte que ha vivido según una concepción errónea de la realidad es el siguiente:

M: Imperativo moral que le indica que el convencimiento es superior a la coerción.

S: Ch.

O: Conseguir que L se convenza de que ha vivido en una sociedad injusta y según principios moralmente erróneos.

A: Introyectado en Ch, la posesión de una clave interpretativa de la realidad superior a la ideología de L.

Op: La resistencia del ser humano a reconocer que su vida ha sido un error.

D: L que se beneficiaría con un nuevo saber y Ch en cuanto habría demostrado que la persuasión es superior a la coerción.

Así, pues, el desdoblamiento de la perspectiva de Ch nos parece evi-



dente a lo largo de toda la obra. Como dicen algunos de sus aliados, ¿para qué perder tiempo con L cuando tienen los medios para liquidarlo? Por otra parte, ¿qué sentido tiene que el miembro de una rebelión triunfante entre a hurtadillas en una casa que, de hecho, ya está cercada?, y ¿qué otro sentido pueden tener esas largas argumentaciones con L en las que, yendo del discurso a la realidad, pretende hacerle comprender el fracaso de su visión del mundo?

Por consiguiente, sería un grave error suponer que lo único que Ch busca es desposeer a L de sus bienes que, repetimos, es algo que, aunque L no lo sepa, ya es un hecho consumado desde los comienzos. La obra muestra todo su interés justamente cuando nos situamos en la perspectiva de Ch quien, como Actante-Sujeto, aparece embarcado en un hacer transformador que tiene todas las características de un problema intelectual y psicológico: ¿es posible desideologizar a un hombre?, ¿cómo y hasta qué punto?

c. Trayectoria que sigue su carencia.

La primera secuencia en que vemos comprometido a Ch es la entrada en casa de L y la petición de que se le permita permanecer allí, aunque sólo sea por una noche, lo que consigue al ser aceptada su presencia y, tácitamente, al avenirse L a dialogar con él. El MA que subsume la secuencia de la entrada de Ch en la casa es el siguiente:

M: Injusticia de la sociedad de clases.

S: Ch.

O: Eliminación de la propiedad privada de la familia Meyer.

A: Su ideología y el conocimiento de la de L.

Op: L.

D: Ch y todos los pobres.



La preocupación principal de Ch, que nos es desconocida todavía, se nos comienza a revelar en la segunda secuencia, la entrada de T, cuando le dice: "No quiero que se nos asuste" (p. 137). En este sentido, el comportamiento de su compañera representa un peligro para la primera fase de su estrategia.

A partir del segundo éxito que constituye la aceptación de T por parte de L, Ch monta una nueva estrategia: fingiendo creer en la argumentación de aquél, lo estimula para que exponga los principios que legitiman moralmente a su clase: esfuerzo, sacrificio, ahorro, privaciones, inquietud, etc. Pero, poco a poco, introduce en estos principios elementos desestructurantes que terminan por alarmar a L. Esta alarma se presenta como peligrosa para el éxito de su estrategia. El MA que representa esta secuencia es el siguiente:

M: Injusticia de la sociedad de clases.

S: Ch.

O: Hacer surgir en L el convencimiento de que ha vivido en una sociedad injusta.

A: Conocimiento de la ideología de L, y la suya propia.

Op: L.

D: Ch y el grupo de h.

Pero ya desde estos momentos iniciales, L se embarca en una actitud desventajosa para Ch al identificarle con el hermano del socio que juró vengarse. Esto le permite considerar la invasión de su casa como una mera venganza y, por lo tanto, deja de ver la realidad de la revolución y su substancia moral.

Ch decide no actuar frente al peligro que intuye y se mantiene a la



espera. Sin embargo, tal como lo había pensado, L, ante lo que considera la verdadera naturaleza de la invasión, inicia una serie de estrategias que se orientan hacia Ch y cuya tónica general es la negociación por seducción, especificada como soborno. En estas circunstancias, Ch decide utilizar las estrategias de L convirtiéndolas en instrumentos que sirvan para sus fines: demostrar a aquél que está equivocado; primero, respecto de la verdadera naturaleza del proceso y, en seguida, en su comprensión general del mundo. Este grupo de estrategias se puede subsumir en el siguiente MA:

M: Injusticia de la sociedad de clases.

S: Ch.

O: Demostrar que el dinero no tiene ningún valor.

A: Cambios que se han producido en la sociedad invadida.

Op: L y su concepción del mundo.

D: Ch y los h.

Con el paso de B, M y P al bando de los h, Ch consigue parte de los frutos esperados. Tanto M como P confiesan que son víctimas de una educación que les enseñó que el mundo no tiene historia, que siempre ha sido así y que la existencia de los ricos y los pobres es ineludible. Pero, al integrarse a las brigadas de trabajo, tácitamente aceptan que han sido víctimas de un engaño y que la única solución que les queda es ajustarse a una nueva concepción de la realidad y sumarse a la construcción de la nueva sociedad que de ella emerge.

Por otra parte, Ch debe repeler algunos ataques que provienen de algunos miembros de su grupo que comienzan a cansarse de la espera que implica el proceso que Ch está aplicando. Hasta cierto punto, logra



neutralizar estos ataques sin tener una victoria definitiva.

Hacia el final del sueño, la realidad onírica comienza a desintegrarse y, entre otras cosas, L se da cuenta del error que ha cometido al identificar a Ch con el hermano del socio y le atribuye el nombre del obrero injustamente acusado de robo. En cierto modo, está a las puertas de la evidencia salvadora, pero termina resistiéndose a dar el paso final con lo que, por lo que a L se refiere, y en el ámbito del sueño, la estrategia de Ch termina en un fracaso en cuanto a su intento por convencerlo del error en que vive.

d. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de Ch.

El tipo de estrategia que predomina en la perspectiva de Ch es la de la persuación. Como ya hemos dicho anteriormente, esta clase de estrategia se sitúa en una zona intermedia entre la seducción y la intimidación. No cabe la menor duda que los amigos de Ch de los que se nos informa que van lentamente desmantelando el jardín de los Meyer y el barrio entero, son el elemento intimidatorio. La parte de naturaleza discursiva de la obra, donde Ch quiere convencer a L de que está equivocado y de que no debe tener miedo a unirse al trabajo de construcción de su estrategia.

Aunque es innegable la realidad de estos dos elementos en el hacer de Ch, observamos, sin embargo, que éste hace mayor uso del elemento de seducción que de la intimidación. Esto se refleja en el Ayudante de sus diferentes MAs y que se identifica con el mayor saber del mundo que le confiere su conocimiento de la ideología de L.

Si a continuación pasamos a considerar el elemento que ocupa la



casilla de Objeto: "eliminación de la sociedad de clases" y lo comparamos con la del Ayudante, se establece una confrontación dialéctica de importantes connotaciones significativas y que nos permitimos resumir aquí: Ch es defensor de la revolución, pero espera que ésta pueda realizarse con un mínimo de violencia. No nos cabe duda que este intento es relativamente inédito en el teatro latinoamericano.

Ch, sin embargo, consigue su objetivo de manera parcial, ya que L, sujeto principal de la familia Meyer, no cede a sus invitaciones. Las razones de esta negación, desde un punto de vista formal, se pueden encontrar dentro de la misma estructura de la obra, ya que no podemos olvidar que toda la acción tiene lugar dentro del sueño de L y Ch es un ente onírico del mismo. Como sabemos, la función del sueño es actualizar el sentimiento de culpabilidad de L pero, como sucede en el sueño real, éste despierta cuando lo soñado se hace intolerable.

Sin embargo, resulta evidente en la lectura de la obra que la perspectiva de Ch es la que se potencia a pesar de su éxito parcial. La transitividad, que siempre acompaña la perspectiva potenciada en las obras de Egon Wolff, se manifiesta al considerar el Destinatario de su hacer transformador: los harapientos y la humanidad en general. Incluso el rol actancial del Sujeto tiene naturaleza plural, como puede observarse en el MA establecido anteriormente, ya que Ch actúa en representación del grupo de los invasores y habla frecuentemente en plural.

6. La substancia del contenido en LI.

Concluido el análisis de las perspectivas de los dos personajes principales, creemos disponer, como en el análisis de la obra anterior, de los



elementos necesarios para intentar establecer una síntesis que basaremos en la superposición de la evaluación formal de las diversas perspectivas determinadas previamente.

A. Síntesis de los roles actanciales.

En el proceso a seguir, someteremos, en primer lugar, los dos personajes estudiados en el análisis funcional de la vigilia a un modelo actancial global para clarificarlos según los roles actanciales que asumen con mayor frecuencia:

	L	Ch
M	L9	Ch3 (h3)
S	L9	Ch3
O	L5 Ch4	L3
A	L9 B1 M1	Ch3 L3 h1
Op	Ch6 h5	L3
D	L9	Ch3 h3

El estudio comparativo de los dos modelos actanciales nos lleva a establecer diversas constataciones. En primer lugar, notamos que L se constituye en sujeto de diez secuencias, lo que nos autoriza a considerarle como el protagonista, mientras que Ch sólo se constituye en sujeto de tres secuencias, lo que nos haría considerarlo como segundo protagonista. Ahora bien, creemos que esta diferencia numérica que se observa debe ser a su vez interpretada, ya que parece no corresponder con la importancia que Ch tiene en el texto.



En primer lugar, debemos decir que esta diferencia evidencia el innegable carácter protagónico de L en cuanto al desencadenamiento de acciones, lo que lógicamente le corresponde por el simple hecho de ser él el único personaje real, ya que Ch es su creación imaginaria. En segundo lugar, la importancia de Ch en la acción de la obra, que no parece evidenciarse al considerar su modelo aisladamente, se manifiesta al examinar sus intervenciones en el MA de L, donde observamos que se instaura, junto con el actante colectivo h, del que es integrante, como único Oponente. Del mismo modo, le encontramos instaurado cuatro veces en el rol actancial de Objeto, aunque tácitamente también está en las cinco que L se encuentra desempeñando este rol, ya que los intentos de L para demostrar que ha vivido de acuerdo a unos principios ideológicos que creía válidos tienen como último propósito convencer a Ch de que se marche de la casa.

En conclusión, pensamos que las cuantificaciones de las secuencias deben interpretarse considerando que éstas sólo dan cuenta de la importancia de los Sujetos en cuanto desencadenadores de acciones estratégicas y en este aspecto, como hemos dicho, es evidente la supremacía de L. Pero puede suceder que un personaje como Ch, no promotor de acciones, se convierta en catalizador para el desarrollo de una obra al actuar como receptor -en el caso de Ch con el rasgo de destructor- de las estrategias lanzadas por el primero.

Esta interdependencia de los dos personajes de la obra se sigue confirmando al constatar cómo L se constituye en único elemento en los roles actanciales de Objeto y Oponente del MA de Ch.

Ahora bien, esta necesidad de mutuo apoyo que existe entre las pers-



pectivas no impide el que cada una tenga su propio programa narrativo con intereses diferentes. Esto se observa al considerar el rol del actante Destinatario y lo confirma el que, mientras la perspectiva de Ch adquiere un carácter transitivo, la de L se cierra completamente sobre sí misma. Lo mismo se desprende al observar que este último se constituye la mayoría de las veces en su propio Ayudante, único Mandatario y único Objeto ya que, aunque observamos a Ch compartiendo este rol actancial, es en el fondo por interés del mismo L. Por el contrario, Ch comparte el rol actancial de Mandatario con los h, ya que su propósito es destruir la injusticia social que se impone a todos aquéllos, lo mismo que comparte con ellos el rol de Ayudante. El de Objeto está ocupado por L, como elemento por destruir.

B. Contenido ideal de la obra.

El gráfico que resulta de la agrupación de las carencias de ambos personajes es el siguiente:

	L	Ch
Desposesión de bienes.	L6	
Desideologización.	L3	
Injusticia social.		Ch3
Apropiación de bienes.		Ch0

Este cuadro nos permite constatar cuantitativamente lo que se presentaba oculto en el anterior. Es decir que la diferencia cuantitativa de las secuencias se debe al hecho de que Ch no emprende ninguna estrategia para desposeer a L, ya que, como hicimos observar en el apartado reservado a las explicaciones textuales, esa labor ya ha sido realizada por los h. Así, pues, todo su trabajo se dirige desde el principio hacia



el proyecto de desideologización de L, que éste tarda en comprender, puesto que consume la mayor parte de su tiempo en la planificación de estrategias cuyo objetivo es la defensa de sus bienes materiales y sólo al final se produce el de la defensa de su ideología.

Si examinamos a continuación la naturaleza del elemento que, siempre introyectado en L, actúa como Mandatario, "sentido de culpa" y "deseo de autojustificación", y lo comparamos con el elemento que juega el mismo rol actancial en el caso de Ch, "sentimiento de injusticia" y "desideologización de L", comprobamos que se produce un comienzo de axiologización de la obra que podemos expresar de esta manera: Ch no sólo quiere incautarse de los bienes de L, sino que lo que más lo motiva es el deseo de que éste comprenda la magnitud de su error y se arrepienta, ya que si esta estrategia resulta posible, significaría que la revolución no necesita pasar por sobre los cadáveres de los miembros de esa clase dominante. Creemos, según esto, que dicho aspecto es de capital importancia para conseguir una comprensión profunda de _LI_.

Lo mismo es válido al buscar las connotaciones axiológicas del elemento de la casilla de Destinatario. Observamos que, mientras L busca proteger sus bienes y mantener su concepción del mundo, Ch busca, por el contrario, construir una sociedad sin clases de la que será beneficiaría toda la humanidad y por ello pretende sacar a L del error en que vive, lo que significa que hasta los antiguos enemigos de clase se beneficiarían con la nueva situación.

Por último, llegamos a la potenciación de la perspectiva de la obra que, evidentemente, recae sobre la de Ch. A este nivel se produce un hecho que vale la pena tener en cuenta: si L se había configurado



como protagonista debido a su carácter de promotor de estrategias y Ch sólo participaba de esta condición en cuanto receptor de ella, ahora es este último quien se configura como héroe según la modalidad del "saber-sobre-el-ser" a causa de su profundo conocimiento de la ideología burguesa y, sólo en cierta medida, del "saber-hacer", puesto que, si bien no logra desidiologizar a L, tiene éxito con los otros miembros de la familia Meyer. En cuanto a L, demuestra un "saber-sobre-el-ser" limitado a los clichés que su clase ha difundido sobre el proletariado: carencia de espíritu de trabajo y organización, fáciles de sobornar, etc. Así, pues, otro de los elementos que la obra pone en juego es la ineficacia del saber tópico que explica el fracaso de las estrategias montadas por L.



NOTAS - TERCERA PARTE III

[1] Egon Wolff, "Los invasores", en El teatro hispanoamericano contemporáneo, ed. Carlos Solórzano, I (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), pp. 126-193.

[2] "Ideology", Encyclopedia of Philosophy, 1976 ed.



IV. FLORES DE PAPEL

1. Consideraciones sobre la forma externa de la obra.

Flores de Papel (FdP)[1] es una obra en prosa en seis escenas cuya función es facilitar los cambios que exige la progresiva degradación del espacio. Sirven también, por lo general, para operar algún breve salto temporal necesario para agilizar el desarrollo de la acción como, por ejemplo, las horas que Eva tiene que emplear en su trabajo, las horas de sueño, etc.

Los personajes que aparecen en el escenario son dos, y la representación no exige la ayuda de ningún recurso técnico extraordinario.

Adviértase, sin embargo, la importancia que tienen en FdP los llamados "rasgos suprasegmentales" de la lengua para la correcta comprensión de su sentido global; nos referimos a los diversos grados de ironía que exigen los parlamentos del Merluza, y que desgraciadamente no siempre



están especificados en las acotaciones escénicas, por lo que un lector poco familiarizado con ciertas convenciones culturales que la obra da por conocidas podría distorsionar su sentido y su consistencia formal.[2]

En cuanto a los personajes, la figura del Merluza necesita una consideración especial, ya que el problema que plantea su verosimilitud no puede eludirse. Las preguntas: ¿quién es Merluza? o ¿es un personaje "real" del hampa? surgen durante el proceso de lectura de la obra. Pensamos, sin embargo, que es difícil mantener la teoría de que pueda representar el tipo común de personaje del pueblo por mucho que algún autor, como David J. Morris[3] en la introducción de su libro, quede admirado de la participación e información de estas gentes en los acontecimientos sociales y políticos de Chile del fin de la década de los sesenta. Creemos que las dimensiones de Merluza son demasiado ricas y complejas como para que sólo esta explicación la complete. Por nuestra parte, preferimos atenernos a la naturaleza ficticia del personaje, lo que está más de acuerdo con las palabras que el mismo Egon Wolff utiliza cuando se refiere a Merluza diciendo: "aparentemente pertenece al hampa".[4]

Pensamos que es el momento apropiado para hablar de los rasgos expresionistas que, como algunos comentaristas han señalado, presenta esta obra. La imposibilidad de tiempo y espacio para llevar a cabo un análisis detallado de estos rasgos, junto con las transformaciones que se han venido produciendo en la dramaturgia de Wolff, nos autorizan a tomar el término "expresionista" en su más amplia aceptación y definirlo según los términos empleados en la Enciclopedia Británica:

> It has come to be applied explicitly to pictures and sculture informed with a highly charged emotional content, a meaning which has been extended to describe



> other forms of art, especially German drama about 1914-24. The approach is personal and intuitive. Technique and subject matter are subordinate to the artist's emotions; it is the art of an individual rather than a movement. The problem of finding graphic equivalent for passionate feeling outweighs other considerations; form and colour are exploited, distorted and exaggerated to achieve intensity. Although such tendencies have always existed, the egocentric trends of modern painting, assisted by its repudiation of realism, have encouraged the spread of an expressionistic manner that belong unmistakably to the modern period.[5]

Así, pues, dejando de lado las consideraciones realistas de la figura de Merluza, nos parece más pertinente aprehender dicho personaje como la representación de un gran número de personas que sufren de un sentimiento de frustración ocasionado por las estructuras de la sociedad capitalista.

Pensamos que los factores técnicos y formales de la obra tienen como propósito principal el hacer factible la comunicación del aspecto irracional del mundo de los sentimientos, que guarda innegables similitudes con el de los sueños visto en la obra analizada anteriormente.

Si tuviéramos que señalar influencias más concretas en la obra de Egon Wolff, habría que citar, como imprescindible referencia, la obra de M. Frisch, hecho que también ha sido señalado por alguno de sus comentaristas.[6]

En cuanto al nivel textual, consideramos que la exposición del contenido funcional y el análisis de las perspectivas de los personajes, que siguen a continuación, excusan cualquier comentario en este lugar.

Las siglas que vamos a utilizar para el análisis de esta obra son las siguientes:

E: Eva.



M: Merluza.

2. Contenido funcional de FdP.

E es una niña que pertenece a la clase media. El único detalle de su infancia que conocemos es que suele ir con sus padres y hermano a una quinta cerca del río y, mientras aquéllos comen bajo los árboles, ella y su hermano se hartan con frutillas y duraznos, y juegan a los piratas subidos a la enfardadora. Su hermano es el glorioso capitán y ella el malvado corsario. Podemos inferir que la infancia de E es feliz, puesto que al final del parlamento en que nos narra estos acontecimientos exclama: "¡Qué felices éramos!" (p. 149).

M, apodo por el que se le conoce en el mundo del hampa al que pertenece, nace en una de esas "poblaciones callampa" que crecen alrededor de las grandes urbes latinoamericanas. Lo sabemos, porque en alguna oportunidad comenta el hecho diciendo: "¡Yo no le pedí a mi madre que me diera la vida donde lo hizo!" (p. 172).

Su verdadero nombre es Roberto o Beto, como le llama su madre. Como en el caso de E, tenemos sólo un dato referente a su infancia y que, por lo mismo, consideramos importante comentar: M dice que tiene dos madres, una antes de haber comido, y que le llama "cabrón", y otra después de comer, que le llama Beto. Nos parece obvio que es la angustia de la miseria y la falta de alimentos lo que provoca esa conducta contradictoria de la madre: afectuosa cuando tiene el estómago lleno y cruel cuando no hay que llevarse a la boca. Así, pues, M va a sufrir desde pequeño las amarguras propias de quienes no pueden satisfacer adecuadamente sus necesidades primarias.



La ruptura entre M y su madre ocurre en algún momento temprano de su vida. Esto lo inferimos de la pregunta de E de si ella vive aún; M no contesta con precisión, aunque nos da a entender que es como si hubiese muerto, ya que aquella ruptura fue definitiva. Esto es todo lo que conocemos de su infancia.

De la vida posterior de E, sabemos que se casa aunque, por razones que no se explicitan, aquel hombre desaparece de su vida. En la actualidad vive sóla y se llama a sí misma "solterona". Tiene un apartamento que suponemos es medianamente lujoso por el calificativo que se le da de "suburbano". También es propietaria de una tienda. Su pasatiempo favorito es la pintura y suele ir los sábados al Jardín Botánico a pintar al aire libre.

M, ya antes de dejar a su madre, vive en un ambiente que describe en los siguientes términos:

> Tal vez eso me venga de tanto andar a orillas del río, buscando cosas bajo las piedras. De tanto andar en cuatro patas, buscando cosas, escarbando comida, a uno, finalmente, el mundo se le encoge a la altura de los tobillos. Es un mundillo así, pequeño, el que uno ve y dentro de ese mundo pequeñísimo, uno mismo es más chico aún. ¡Ni siquiera a la altura de un sapo! Se adquiere una naturaleza subalterna. Sub, de algo al menos es. (Sonríe nuevamente con su sonrisa hueca, radiante, sin sentido.) Una naturaleza "sub". Subdesarrolada... Subordinada... Subyugada... Sublevada! (p. 175).

M desempeña numerosos trabajos: consigue empleo con un hombre que fabrica sillas de mimbre, de allí que sepa utilizar tan diestramente sus manos; también trabaja en un hospital, y por eso sabe de primeros auxilios. Sospechamos que ese hospital haya podido ser la enfermería de una cárcel o un regimiento. Esta conclusión la inferimos de las siguientes palabras suyas: "O como cuando en el hospital el sargento



enfermero pone tintura de yodo en la espalda hecha tiras a latigazos" (p. 182). Esta cita también incluye la posibilidad de que él mismo pueda haber sido castigado de esa manera. Otro de sus trabajos es en una serrería del sur del país. En otra ocasión lo hace en un hotel y más tarde pintando incubadoras con un yugoeslavo. En alguna de estas idas y venidas, aprende un poco de francés, cosa que sorprende especialmente a E. En la actualidad, se dedica a ir a los supermercados para ayudar a la gente con sus paquetes y recoger algún dinero por ello. Entre sus amigos tiene fama de ser destructivo. Sabemos también que padece de alcoholismo.

La noche anterior a su encuentro con E, M ha estado jugando a los dados con algunos amigos y gana algún dinero, pero aquéllos no quedan satisfechos y dicen que les ha ganado haciendo trampas. M descubre sus intenciones de vengarse y huye. En una de las tretas que utiliza para despistarles, se encuentra con E que viene del supermercado cargada de paquetes. M le ofrece su ayuda y ella acepta. Sus perseguidores no se atreven a atacarle durante el tiempo que va al lado de E.

Después de llegar a casa de ésta y depositar los paquetes, E quiere recompersarlo con un billete, pero M no lo acepta. En su lugar le pide una taza de té, cosa que sorprende a E quien desea que M salga de su casa y, para ello, le vuelve a ofrecer el dinero diciéndole que se puede tomar el café o té en otra parte. El le cuenta, entonces, que abajo le están esperando algunas personas para "pincharle", pero esta razón no convence a E que le insta nuevamente a salir de su casa. M le dice que la impresión que ella le causó hace un año, cuando la vio pintando una mata de laureles en el Jardín Botánico, había sido diferen-



te. E se sorprende del espíritu de observación de M quien después de tanto tiempo todavía recuerda detalles como el del pañuelo que ella llevaba en aquella ocasión. Esto le hace sospechar que pudo haber llamado la atención de M aquel día y que el ofrecimiento de ayuda de hoy no fue tan inocente y casual.

Adviértase que la información la hace cambiar de idea en lo referente a la petición de M y ahora le ofrece, no sólo una taza de té, sino quedarse a almorzar con ella.

Hasta este momento M mantiene su mirada siempre fija en E, como una y otra vez se indica en las acotaciones, lo que le da un aire desafiante y agresivo que entra en conflicto con su actitud externa de humildad. Una vez que consigue lo que por el momento quiere, baja los ojos. Permítasenos advertir que esta técnica dramática ha sido utilizada ya en _LI_, en los primeros encuentros entre Ch y L.

La conducta de E también cambia, y ahora se muestra más abierta y comunicativa. Es ella quien lleva la conversación a un campo de mayor intimidad al volver a introducir el tema del Jardín Botánico.

M, por primera vez, sufre de calambres al mismo tiempo que asistimos al inicio de los aparentemente enigmáticos parlamentos que tienen como función crear la tensión dramática. E dice a propósito de la dieta que está siguiendo que engorda un kilo siempre que come pan, a lo que M comenta que uno de sus amigos adelgaza uno cuando lo come. A primera vista, la declaración produce risa, pero de aquí se desprende que su amigo adelgaza porque sufre la amarga realidad de no poder tener otra cosa que comer y se establece un contraste entre quienes deben tomar precauciones para no comer demasiado y quienes tienen problemas



para conseguir un minimum de alimentos que le permita subsistir.

Ella no comprende las intenciones ocultas del discurso de M y ante la advertencia, llena de ironía, de que se puede morir, ella le pregunta que a quién puede importarle. Esta frase nos parece rica en implicaciones, ya que es una manera indirecta de dejar ver a M que está sola y no tiene a nadie en su vida. Esta manifestación de su "carencia básica" se hace más evidente aún, después de los momentos de nerviosismo que le ocasiona la manifestación de M de que a él si le interesa su existencia, cuando se confiesa casada pero separada. E se muestra un poco coqueta, cosa que hiere a M que la acusa de estar riéndose de él por ser pobre. Hay un momento de embarazo, ya que E no entiende esa nueva alusión a la pobreza.

M sufre un nuevo ataque de calambres que E calma al ofrecerle un vaso de vino que él bebe ávidamente. Ella concluye que esos ataques son provocados por el alcoholismo de M. A continuación, E vuelve a llevar la conversación al tema del Jardín Botánico y a lo extraño que le parece que él pueda recordar tantos detalles después de tan largo tiempo. A propósito de los duraznos que trae de la cocina, tiene lugar la narración de los recuerdos felices de su infancia cuando ella y su hermano jugaban a los piratas en aquel jardín con durazneros donde podían comer tantos como querían.

Nuevamente, y a semejanza de lo que ya vimos en <u>LI</u>, la seguridad que M ha obtenido parece amenazada por el viraje brusco de la conducta de E quien debe salir a su trabajo y, por ende, despedir a M. Este intenta conseguir su compasión recordándole los tipos que le esperan afuera, recurso que como vimos no le dió resultado antes, pero que en



esta ocasión tiene éxito, ya que consigue que E le permita permanecer en la casa aunque sea encerrado.

A continuación, tiene lugar el enfrentamiento de M con Pepito, el pájaro, a través del cual aquél evidencia su agresividad reprimida. Todo ello se produce en forma de parodia de los juegos de piratas, que E le acaba de narrar, donde el pájaro representa a M y él a E que le encierra con candado en la jaula. Ella no asiste a esta escena de crueldad, ya que está en el cuarto de baño preparándose para salir. Cuando aparece, M cambia de actitud completamente e insiste en recordarle el encuentro de hace un año en el Jardín Botánico. Cuando ella hace mutis, él vuelve a repetir el enfrentamiento con el pájaro.

El inicio de la escena segunda coincide con la vuelta de E del trabajo. Se muestra nerviosa. M ha hecho una especie de gaviota de papel que cuelga del techo y está terminando una cesta del mismo material. Al darse cuenta de esos objetos, E alaba la habilidad de M.

Mientras ella se muestra expansiva, nerviosa y sorprendida ante las labores que M ha realizado en la casa durante su ausencia, como lavar los platos, encerar el piso, etc., él se mantiene ausente poniendo en orden los periódicos que había extendido en el suelo. Cuando ella saca el salame y el queso que ha comprado, él no se muestra agradecido y le recuerda que la miseria en que vive no le permite incluir la carne en su dieta. Esta mención se expresa de una manera irónica, recurso que ya utilizó antes. Ella no capta esta sutileza y cree que realmente ha hecho mal al comprar esos alimentos demasiado fuertes para un estómago no acostumbrado. Esto debe irritar a M que la vuelve a mirar "con esa mirada muy propia de él, que no dice nada" (p. 155), como seña-



la la acotación, y le contesta que se lo coma con sus amigos, respuesta que tiene unas connotaciones crueles pues, como sabemos, el problema de E es su soledad. Esta repite la información de que no tiene amigos.

Se produce un nuevo momento de embarazo que E salva anunciando que va a preparar la cena. Mientras va de la cocina al dormitorio y viceversa, habla de lo monótono y aburrido que son la mayoría de sus días. En la cocina se produce un ruido de vidrios rotos y aparece E con un corte en un dedo. M se muestra solícito y le ayuda a ponerse una venda. En la aproximación física que se produce mientras se lleva a cabo la curación, es de notar la conducta de uno y otro: mientras él evita ostensiblemente todo contacto, ella no muestra ninguna reticencia. Aquí se observa la destreza que M tiene con el manejo de la gasa y el esparadrapo. Cuando termina, le asalta otro ataque de calambres que ella calma con un nuevo vaso de vino. Cuando se ha calmado, E le pregunta dónde ha aprendido a hacer curaciones. El rehuye dar una respuesta concreta y ella le acusa de ser muy parco en palabras. "Dondo yo vivo no hay mucho interés por escuchar" (p. 157) responde M; ella no entiende y hace a su vez un comentario superficial sobre la falta de comunicación que existe también en el mundo donde vive, pensando que es en ese nivel donde se sitúa el mensaje de M.

El nerviosismo y el desconcierto que van haciendo presa de E se manifiestan cuando le dice a M que deje de mirarla continuamente de esa manera, y éste baja la vista. Ella insiste en preguntarle por su habilidad con las vendas y él responde que estuvo en un hospital militar; pero cuando ella quiere investigar más sobre su estancia allí, él interrumpe la conversación quejándose de no poder hablar con alguien a



quien no puede ver y no deja de moverse un instante. En una primera reacción, ella interpreta esta protesta pensando que es por que quiere que esté cerca de él, pero cambia de parecer cuando oye que la acusa de no haber prestado atención a la cesta de papel que está haciendo y que es, según él, más que una cesta. Ella vuelve a sufrir otro momento de embarazo y culpa a la clase de vida que lleva el no ser más observadora.

La situación se vuelve a relajar cuando él ofrece enseñarle a hacer flores de papel y ella muestra un interés desmedido. Mientras M prepara la hoja de papel, pronuncia un discurso inquietantemente enfático sobre el papel de periódico y su humildad, frente a otras clases de papel. Al mismo tiempo, se produce una transformación en su persona. Cuando termina la flor y se la pone a E en el pelo, ésta se encuentra desorientada y le pregunta por su identidad, pero él continúa en ese estado de excitación que ha ido adquiriendo mientras hacía la flor y no presta atención a la pregunta. Por el contrario, prosigue ese discurso en el que mezcla su arte de hacer claveles y crisantemos, la prohibición de tener tijeras donde vive, las noches de invierno en el río, su habilidad para hacer peces y mariposas de papel, aunque nadie los quiere porque son sucios y, según el gusto de la moda que dictan los burgueses, los peces tienen que estar en lindos acuarios y las mariposas ensartadas en cajitas de caoba.

Aprovechando el momento que le da una breve pausa, ella le pregunta nuevamente por su identidad, mostrando la confusión en que está sumida. El le responde con su apodo: Merluza. El diálogo que continúa se produce en el ambiente de sinceridad que se ha establecido en los

últimos minutos. Hay una crítica sutil del concepto de cristianismo a propósito del interés de ella por conocer su verdadero nombre o su nombre cristiano. M le confiesa que su madre le llamaba Roberto, al mismo tiempo que le cuenta los detalles de su infancia que ya conocemos; pero E rompe la conversación, como si esta clase de intimidad le molestara o no la comprendiera, para pedirle que le enseñe a hacer crisantemos.

M no atiende al requerimiento de ella, y sugiere la idea de que ya es tiempo de marcharse. Ella le recuerda la presencia de los que quieren hacerle daño allá abajo y termina por pedirle que se quede en su casa hasta que aquellos hombres desaparezcan.

Después de recibir permiso para permanecer en el apartamento de E, M retoma la sugerencia hecha por ella de enseñarle a hacer crisantemos. Cuando toma las tijeras para trabajar en el papel, se va apoderando paulatinamente de él un creciente furor mientras compara los efectos de los tijeretazos en el papel con los de un animal rabioso en su presa, o los de los destrozos de una hoja de afeitar en los asientos de un microbús, o los del látigo en la espalda de alguien.

Una nueva ruptura se produce en lo que entendemos debería ser la lógica de la conversación, y E le ofrece quedarse a dormir en su casa. Como anteriormente ya le había pedido lo mismo, es posible interpretar esta invitación como un ofrecimiento a pasar la noche con ella. Es de notar que al mismo tiempo le llama cariñosamente Beto. Como contrapartida, M se muestra cruel con el juego de tener o no tener que bañarse y no entiende, o no quiere entender, los deseos que transportan las palabras anteriores de E.

La escena termina con el parlamento de M, ya mencionado, sobre el



modo de hacer crisantemos de papel.

Es la mañana del día siguiente, M se ha aseado y lleva puesta una bata de E que le queda pequeña. Hace una mañana soleada que le pone de buen humor: "con una risa que le llena toda la cara, pero que no dice nada" (p. 165). Inmediatamente después hay una nueva y fugaz mención del "río" y, un poco más adelante, la historia del compañero en uno de los aserraderos del sur que repetía continuamente: "Soy inocente".

La agresividad de M hacia E, que antes sólo se insinuó, va aumentando. Esta se da cuenta de que las figuras de paja que adornaban los rincones del apartamento han desaparecido y han sido substituídas por figuras de papel, y se apresura a justificar el cambio afirmando que no eran buenas y que pensaba deshacerse de ellas. M declara no compartir su opinión respecto a la belleza de aquellos objetos y abiertamente le reprocha el desprecio que muestra por una cosa que ella misma ha hecho. El diálogo se interrumpe cuando M recuerda los huevos que se cuecen en la cocina y ya deben estar listos.

En la situación dramática que se establece a continuación, E pregunta por las voces que oyó la noche pasada, pero M niega haber oído nada porque estaba durmiendo. E piensa que debieron ser los vecinos italianos que frecuentemente molestan por las noches cuando regresan del trabajo. La ironía de M reaparece nuevamente cuando califica al resto de las personas que viven en el bloque de "recatadas" en oposición a esos italianos. A estas alturas de la obra pensamos que nadie puede dudar de que este calificativo contiene un profundo sarcasmo. Este tono discursivo se mantiene cuando a continuación invita a "esta gente" a "ir a vivir junto al río, para aprender cómo no hay que hacer-



lo" (pp. 168-169). "Esa gente" no se refiere únicamente a los vecinos italianos, como parecería ser, sino a esa "gente recatada" que no sabe vivir y que debería ir al río para aprender. Queremos hacer constar, por su importancia significativa, la persistencia en la boca de M de la palabra "río".

En la situación a que asistimos a continuación, M sorprende a E con sus conocimientos de francés. Cuenta también la graciosa historia de su estancia en el hotel donde trabajó, pero donde, en vez de ganar algo de dinero, se iba endeudando día a día. Aunque en conjunto éste es un parlamento gracioso, M no desaprovecha la oportunidad para decir algo que choque a la mentalidad de E; de esta manera, ante la pregunta de si trabajó de mozo, él contesta que no, que de ladrón, declaración que muestra la intención evidente de escandalizar a E.

En la respuesta a la pregunta sobre dónde aprendió francés, se produce una situación que podríamos clasificar propia del teatro del absurdo por su falta absoluta de lógica. El dice que lo aprendió pintando incubadoras en San Andrés con un yugoeslavo que no era francés. No sería difícil ir señalando otras situaciones similares, ya que se suceden con alguna frecuencia, pero al destacar esta faceta no intentamos abrir la posibilidad de interpretar <u>FdP</u> como una obra perteneciente a ese tipo de teatro, sino únicamente desvelar algunas de las técnicas que emplea el autor.

En la siguiente situación dramática, tiene lugar la exhibición de la habilidad de M para hacer siluetas con las manos y E acepta también la idea de aprender. Nuevamente se produce el acercamiento y el contacto físico, por lo que esta situación parece simétrica de la que



encontramos en la escena anterior, cuando E se corta el dedo. Como en aquella ocasión, M se muestra frío, interrumpe la lección para abrir nuevamente las cortinas y apagar la luz. La diferencia reside en que ahora E le explica verbalmente que no le importa que le tome las manos y que su conducta es de una timidez absurda. M le vuelve a recordar, mostrando sus ropas, quién es él y, cuando ella le dice que no le importa, se niega a creerlo añadiendo que tendrá que irse porque no comprende el interés de ella en hacerle quedarse en su casa. Afirma que quiere jugar con él porque es un pordiosero, pero que no tiene la culpa de haber nacido donde lo hizo y que también tiene su orgullo. La tensión dramática sigue creciendo entre M, que parece hacer alardes de un rencor que aumenta con la dinámica de la obra, y E, que le confiesa abiertamente que lo único que busca es un poco de cariño para calmar su soledad.

En la situación que se establece a continuación, M mantiene la misma actitud: supone que E piensa que él debe cambiar sus ropas de pobre por otras más decentes para que, si llega alguna visita, ella no tenga que avergonzarse y ocultar sus relaciones. En esta ocasión, emplea un tono irónico para provocar el enfrentamiento con E, quien comienza a darse cuenta de ciertas constantes en la conducta de M que no puede entender y que califica en dos ocasiones de "obsesiones". Lo que se nos hace evidente con esta observación, y ya ha sido mencionada, es la imposibilidad de comunicación que existe entre ambos. Aunque no negamos la importancia de este aspecto, pensamos que existe otro nivel más profundo, y al que se dirige nuestro análisis, donde residen las razones de esta incomunicación.



M ve cómo E evade nuevamente el problema de la incógnita de su personalidad con otra confesión de amor, a lo que él responde adoptando el tono de una persona abatida y culpable que cuenta las miserias de la vida pasada queriendo justificar la actual. El tema de su discurso es el de la vida en el río, como ya viene siendo costumbre, y la visión que se nos ofrece es de un profundo dramatismo, uno de cuyos parlamentos citamos en la nota número 2, y del que nos permitimos recordar un fragmento por la importancia estructural que tiene:

> Tal vez eso me venga de tanto andar a orillas del río, buscando cosas bajo las piedras. De tanto andar en cuatro patas, buscando cosas, escarbando comida, a uno, finalmente, el mundo se le encoge a la altura de los tobillos. Es un mundillo así, pequeño, el que uno ve y dentro de ese mundo pequeñísimo, uno mismo es más chico aún. ¡Ni siquiera a la altura del sapo! Se adquiere una naturaleza subalterna. Sub, de algo al menos es (p. 175).

El "tal vez", que introduce el párrafo citado, concede un rasgo de incertidumbre al hecho de si M está dando cierto grado de razón a E o no. La ambigüedad se destruye cuando lo dicho entra en conflicto con la voz del hablante básico expresada en las acotaciones que dice así: "M sonríe nuevamente con su sonrisa hueca, radiante, sin sentido" (p. 175).

E capta lo paradójico de la conducta y del discurso de M, pero no puede evitar su desconcierto. Dice que quiere ayudarle y no encuentra mejor modo que expresarle nuevamente el afecto que siente por él, pero M no le permite terminar su confesión y la interrumpe con un nuevo ataque de temblores. Ella se dispone a atenderle, pero él la rechaza con un gesto.

Es la cuarta vez que vemos a M acosado por estos ataques y sospe-



chamos que no son casuales, sino que pueden tener alguna otra función más allá de la simple creación y desarrollo de la tensión dramática. Esta sospecha se basa en el hecho de que si se anotan los momentos en que aparecen y se estudian las circunstancias que los provoca, se pueden apreciar ciertas constantes que, pensamos, los revisten de una dimensión especial. El primer ataque tiene lugar al principio de la obra, cuando E comienza a preguntarle por sus paseos en el Jardín Botánico; el segundo, cuando coquetea con él a propósito de su estado de casada; el tercero, en los momentos en que le cura el dedo y el cuarto, que acabamos de comentar, ante una declaración de amor. Como se ve, el común denominador que tienen todos estos momentos es una cierta atmósfera de ternura creada entre ambos, lo que nos permite inferir que M sufre un trauma psicológico, debido, cabe suponer, a la clase de vida que lleva.

La acción continúa cuando E descubre sus figuras de paja en el tarro de la basura. Lo que importa aquí, más que el hecho mismo de encontrarlas en la basura, es el estado en que están, con signos de que se ha ejercido violencia sobre ellas, ya que tienen el cuello quebrado. Cuando E le pregunta por qué lo hizo, M adoptando un aire de inocencia se justifica con argumentos que no la satisfacen y la dejan sumida en la desorientación ya que lo que quiere conocer es la razón por la cual M les quebró la cabeza. Este, por su parte, le promete remplazar las figuras por otras de papel.

La escena termina con unos momentos de hilaridad provocados por la repetición de la muletilla de E. Ambos comienzan a reir, pero la risa de M se va haciendo progresivamente más y más destemplada, hasta



que al final termina cubriendo la de ella.

Cuando comienza la cuarta escena, se han producido visibles alteraciones en el decorado: los muebles han cambiado de lugar, hay abundantes flores de papel que decoran la pieza y la jaula del canario se encuentra vacía. M mira en la televisión una película de indios, y lentamente la acción le absorbe y comienza a imitar los movimientos de los actores. Cuando cae al suelo simulando una muerte, entra E que se asusta al verle inmóvil en el piso.

Terminado este juego, M pregunta por los pantalones que le había encargado a E al final de la escena anterior. Esta le entrega un paquete que él comienza a abrir con avidez, pero muestra estupor cuando ve que son grises y no azules como había pedido. En el parlamento que M pronuncia se puede observar cómo se muestra mucho más agresivo y autoritario con ella que en la escena anterior; no escucha sus excusas y afirma que si ella no los trajo azules con rayitas blancas fue porque no buscó lo suficiente. Después de recordar a sus amigos del río, concluye que él es un harapiento y que a esa clase de gente se le contenta con cualquier cosa. M ha subido también el tono de su voz y ahora incluso grita. Al final, rechaza los pantalones que ella envuelve nuevamente, y se produce un silencio embarazoso.

El rompe el silencio pidiéndole su parecer sobre el nuevo decorado de la habitación a lo que ella responde afirmativamente. También informa a E que el pajarito ha escapado de la jaula. Esta se inquieta por su paradero y él comienza a contarle los detalles de su intento por capturarlo y de cómo al final lo dejó ir, en parte porque el pájaro quería su libertad y, en parte porque ambos no cabían en un mismo lugar.



Mientras va narrando la historia, vuelve a su cara la "sonrisa típica que no quiere decir nada". E desaparece en su dormitorio y se produce un nuevo silencio.

Del estado de exaltación en que le puso el parlamento anterior, M pasa rápidamente a uno de abatimiento: ("parado en la habitación, los brazos caídos, envuelto en la manta, la cabeza envuelta en la toalla, las piernas desnudas, culpable, compungido, contrito") (p. 180). Simultaneamente pregunta a E si quiere que se marche de la casa, pero ésta cariñosamente le invita a sentarse a su lado y le interroga de nuevo sobre lo que hacía en el Jardín Botánico el día que se fijó en ella. El sigue evitando la proximidad física de E que continúa sus preguntas tuteándole. M interpreta esta actitud como una nueva burla por lo que ella comienza a irritarse, ya que no encuentra el modo de tratarlo. Al mismo tiempo, manifiesta que no cree que él pueda ser un pordiosero, sino que sólo intenta parecerlo. Le ruega que termine con sus susceptibilidades y establezca con ella una relación de igual a igual. M le hace repetir esta última frase intuyendo la importancia de las connotaciones que lleva. Ella lo hace sin vacilar y entonces él le pregunta si no podrían hablar de igual a igual si realmente fuera un pordiosero, a lo que ella le contesta que no, pues las susceptibilidades lo impedirían.

La conversación se interrumpe cuando E acercándosele un poco más le pregunta nuevamente por su visita al Jardín Botánico. La confesión de que fue allí a recoger los "puchitos" para hacer tabaco molido y para luego venderlo en el prostíbulo, no la convence. Con una aceleración del ritmo M continúa diciéndole que también iba a tomar algunas



plumas de los loros para adornar el sombrero de la vendedora de periódicos que se sienta frente al Congreso. Entonces ella plantea directamente lo que no puede entender de toda esta historia: una persona que recuerda, después de un año, tantos detalles tiene que haber tenido razones especiales y le vuelve a reprochar su timidez que le lleva a rehuir cualquier contacto físico. La contestación de M es de la misma claridad y concisión que la pregunta: "es que no puede ser" (p. 182). No puede ser porque no conduciría a nada. Esta preocupación reciente por el futuro que muestra M le parece a E inconsistente con la clase de vida que dice llevar, lo que él explica diciendo que con ella es diferente, ya que sabe lo que él mismo no sabe. La interpretación de este juego de palabras parece evidente: lo que ella cree saber es que bajo los harapos de M se oculta otra persona. Se puede inferir, en consecuencia, que el propósito de M es que E le acepte como quien realmente es y el único modo que se le ocurre es recordándole y hablándole de la vida de los que viven en el río:

> Es la ventaja que usted me lleva, aunque usted diga que no me preocupo. Lo que pasa es que uno se preocupa tanto de preocuparse, que al final, ya no se preocupa más de preocuparse (p. 183).

En este barroco juego de palabras pensamos que se apunta a la vida angustiosa que produce la miseria.

E plantea a continuación otro de los problemas que no consigue entender: si ha sido posible entablar una conversación como la que está teniendo lugar y, sentirse atraida hacia él, ¿cómo entonces puede ser él lo que aparenta? Inconscientemente E pone de manifiesto su adhesión al prejuicio burgués según el cual un pobre harapiento no puede ser inteli-

gente. Además, afirma que es normal que el pobre se conduela de sus miserias, pero que eso es de lo más aburrido y que ella no lo puede aguantar. La lógica de su mentalidad burguesa, como hemos apuntado antes, sigue siendo lo único en lo que confía y ésta le indica que M tiene que ser otra persona.

M se da cuenta que la conversación está girando sobre un mismo punto sin perspectivas de poder salir de él. Así, pues, la corta abruptamente diciendo que, si es verdad que van a ser amigos, E tiene que cambiar los muebles, ya que carecen de todo estilo. Por otra parte, no permite que ella formule ninguna observación, como parece que intenta hacerlo. M recita un largo parlamento en que representa una farsa de toda la energía que la gente gasta en comprar en nuestra sociedad, y la importancia que se le concede a esta función. Como contraste, narra la historia de uno de sus amigos que coge lo que encuentra para "apoyar el culo". Tenemos que dar cuenta, como en casos anteriores, de la ironía con que está dicho este parlamento, ya que M presenta a este amigo como el ejemplo que no hay que imitar, cuando está justamente afirmando lo contrario.

Esta situación se prolonga con la conversación a propósito del traje que debe vestir si va a salir a la calle con ella para comprar los muebles. El tono sigue siendo irónico: M quiere un traje "gris con lunares blancos, apenas visibles; más bien invisibles que visibles... más bien..." (p. 186). En realidad, no sabemos si la tela tiene o no lunares. Además, causa una cierta extrañeza que, después de lo que dijo a propósito de la relación que para él existe entre el color gris y cierta clase de hombre, ahora lo elija para su traje.



En seguida quiere saber la distancia que va a separarles en su camino hasta el comercio. Como ya hemos hecho notar con anterioridad, la actitud externa que M mantiene, definida por las acotaciones del autor, está caracterizada por la ausencia y la inexpresividad. Otra sugerencia de M es disfrazarse de tenista usando los pantalones y la polera que ha encontrado en un armario y que debían pertenecer al marido ausente.

E comprende que la farsa está llegando muy lejos y aprovecha una pausa para interrumpirle y proponerle una invitación directa a pasar la noche con ella, para lo cual dejará la puerta de la habitación abierta. Al mismo tiempo, insiste en su triste realidad de solterona anhelosa de compañía masculina mientras reclina su cabeza en el pecho de M, pero al no obtener ninguna respuesta de éste le pregunta una vez más lo que la vida le hizo para que se porte de ese modo con ella.

M no contesta esta pregunta, por el contrario, adopta una actitud de esfinge y pronuncia un pequeño discurso en contra del modo en que se desarrolla nuestra comunicación en el mundo actual. Estas son algunas de sus palabras:

> Es de la mayor importancia, de primerísima importancia, elegir las palabras apropiadas para decir lo que uno quiere decir. Hay en ello todo un proceso de selección cuidadosamente prearreglado por el espíritu. Proceso en el cual nada tiene que ver la propia voluntad. Lo fundamental es creer en la belleza de sus propias expresiones, ya que sin el aporte de la entrega de uno, las palabras, lanzadas a su propio capricho, adquieren una falsa dimensión, en que ni siquiera uno mismo, y mucho menos los demás, pueden hallar nada que les evoque ni siquiera una mentira (p. 188).

Después de una exclamación de desconsuelo de E, M le pide unas herramientas para fabricar los muebles que a él le gustarían. Cuando ella va



a buscarlas a la cocina descubre el cadáver del párajo. Entonces M, adoptando la actitud del niño cogido en falta, intenta responder a las preguntas de ella sobre lo ocurrido. En esta ocasión escuchamos una versión diferente de la que no hace mucho dio, aunque manteniendo las mismas implicaciones que le hacen ver un enemigo en la figura del pájaro.

Cuando comienza la quinta escena observamos que la casa ha sufrido un nuevo deterioro en su decoración. Ahora los cuadros han desparecido dejando lugar a hojas de periódicos. Los muebles han sido desmantelados y M trabaja afanosamente sobre sus esqueletos de madera. Las acotaciones, por su parte, insisten en que se destaque la manera violenta en que ese desmembramiento de los muebles tiene lugar.

Cuando E sale de su cuarto y observa la escena parece tomar con cierto humor todo lo que ve, pero al apelar al destino como la razón para aguantar todo el desorden que M dice haber introducido en su casa, éste aprovecha el comentario para adoptar una brusca seriedad y le dice: "El destino es la cirrosis o un pulmón agujereado por una vida estúpida perdida en borracheras. No lo confunda con otra cosa" (p. 191). Desde nuestro punto de vista, esta cita expresa la negativa de M a interpretar la realidad de acuerdo a otras fuerzas que no sea la propia responsabilidad del ser humano. Es por esto que no puede aceptar el concepto de "destino" como causa de los males que las personas padecen en el mundo, incluso ella misma.

Según lo apuntado, pensamos que las ideologías que se enfrentan se hacen ahora evidentes: por un lado, la idealista de E y, por el otro, la dialéctica de M. Parece fundamental tener en cuenta esta oposición



ideológica para entender los parlamentos que restan y proyectar luz sobre los que podrían haber quedado en penumbra.

En el parlamento que E pronuncia a continuación, informa a M que dejó la puerta de su cuarto abierta toda la noche, pero que él no entró. También le cuenta que se había puesto el camisón que usó en su primera noche de amor, al mismo tiempo que narra algunos detalles de aquellos momentos. Le acusa de ser injusto con ella y de pensar que por ser una solterona de cuarenta años es incapaz de sentir ninguna pasión.

Mientras está hablando, M comienza a trabajar nuevamente con sus maderas sin prestarle mucha atención. Cuando E se da cuenta de su distracción, le pide una vez más una explicación de su conducta y, como viene también siendo ya hábito, él evita darla; en su lugar, le muestra la silla que acaba de terminar, al tiempo que vuelve a mencionar a sus amigos Mario y Fabián, y aprovecha para hacer otra sutil crítica de la sociedad actual donde la vida se confunde con el consumo de cosas, y concluye su parlamento con las siguientes palabras: "Para el que no sabe adquirir, sólo cabe ... morir" (pp. 192-193). Luego le pregunta si le gusta el acabado de la silla, a lo que ella responde afirmativamente. Esto hace enfurecer a M, ya que sabe que lo dice por complacerle, y él mismo le demuestra que la silla está mal construída. Cuando ella persiste en afirmar que realmente le gusta la silla, él aprovecha su obstinación para condenar el paternalismo con las siguientes palabras: "El puente roto que une la ira con una guata contenta" (pp. 193-194).

E pronuncia a continuación un largo parlamento en el que acepta abiertamente su absoluta incomprensión de M. Le ofrece una y otra vez



su amor, pero siempre se encuentra con la mirada ausente de éste. Derrotada se derrumba a sus pies, pero la reacción de M consiste en pedirle su parecer sobre su apariencia en la tenida de tenis. Esta actitud sobrepasa el límite de la paciencia de E que no aguanta más, y tomando las flores de papel que encuentra comienza a lanzarlas contra él al mismo tiempo que le insulta y ridiculiza su físico. Los parlamentos que le restan hasta el final de la obra, después de éste en que nos ha mostrado las frustraciones que ha ido amontonando a lo largo de su corta convivencia con M, son mínimos y se reducen a monosílabos o frases muy cortas. Podemos decir, por tanto, que su contenido funcional ha terminado, aunque su función dramática continúe.

El largo silencio que sigue al desmoronamiento de E, es roto por M quien, por primera vez, nos habla sobre el amor directamente: "El amor es la dentadura rota en una boca hambrienta" (p. 195). Esta frase guarda semejanzas con las que pronunció al hablar del "destino". Así, pues, parece sugerir que M no acepta un amor ideal, descontextualizado de la triste realidad que le rodea; el amor que le ofrece E sería imposible ya que pertenece a esta clase de amor.

E, definitivamente derrotada, le ordena marcharse de la casa, pero él no le hace caso y en el parlamento que pronuncia parece como si quisiera provocarla para que continúe el enfrentamiento que ha venido teniendo lugar entre ellos: "La gente que vive en los departamentos de la Plaza España, a la primera contrariedad, se escabullen en una buena sinfonía o en la procesión del Carmen" (p. 196). También insiste en el tema del amor, que tanto interesó anteriormente a E, y le cuenta la historia del mono que murió en el intento de introducirse en la jaula



de la hembra. Su propósito de estar cerca de ella lo consiguió al día siguiente, cuando sacaron a la hembra para que acompañase al sepelio del macho.

Inmediatamente a continuación de esta historia, que se presenta como ejemplo de lo que tiene que ser el amor, M ensarta otra que requiere atención particular:

> San Simeón, el tonto del Puente de la Constitución, dice que no (que el amor no existe). En verdad, tampoco siquiera lo dice ya. Uno no hace más que deducirlo, dada su actitud tan... peculiar. Sabe lo que hace, o lo que no hace... Se está sentado noche y día sobre el pretil del puente, mirando el agua que pasa. Si uno le habla, nada. Si uno le grita ¡Uuuuh! ¡Nada!... Simplemente ya no le interesa nada. Ha llegado a ese estado de absoluto renunciamiento a la vida, donde ya ni siquiera la lucha es posible... Dicen que un día una paloma hizo nido en su sombrero, y que no se dio cuenta... Es leyenda, naturalmente, pero ilustra la situación, ¿no cree?... (p. 196).

Este ejemplo viene a propósito de la duda que M dice tener sobre la existencia del amor y creemos que para comprenderla es necesario intentar definir el concepto del amor al que se refiere. Es evidente que no es de la misma naturaleza que el de E. El de M es un amor que tiene dimensiones del más puro espíritu evangélico, dimensiones de justicia social, en definitiva. Es desde esta perspectiva, desde donde se consigue una interpretación adecuada de estas frases: "¿Que hemos llegado a este punto de desnutrición espiritual, donde ya ni siquiera la lucha es posible? ... ¿Que hemos llegado a este punto de desamor, donde ya ni siquiera el amor es posible?" (pp. 196-197).

Al final de su parlamento, E vuelve a repetirle que se marche de casa, pero M tampoco parece escuchar su ruego y ella, no pudiendo soportar más sus palabras, se encierra en su cuarto y no asiste a la explo-



sión de ira de M contra la jaula vacía del pájaro.

El decorado de la sexta escena nos muestra la destrucción total del orden que existía en el cuarto de E. Todo está patas arriba y, en el medio, se encuentra ella probándose un vestido de novia que M le acomoda con cuidado.

Con excepción de cuatro interrupciones monosilábicas de E, la totalidad del único parlamento que se produce en esta última escena corre por cuenta de M. Si a lo largo de la obra hemos visto que su discurso se ha caracterizado por una compleja vibración de tensiones que se acumulan para hacer surgir el significado, frente al comparativamente lineal de E, en esta última escena asistimos a un incremento de esta complejidad hasta el extremo de llegar a la discontinuidad absoluta y a la utilización de vocablos que parecen carecer de contenido significativo. Nos referimos a la representación del "guerrero simba".

Aparte de la desaparición del orden inicial del decorado, como ya hemos dicho, asistimos al deterioro progresivo del vestido de E que termina convertido en un harapo irreconocible, cubierto incluso con retazos de otras telas que M ha ido prendiendo. Del mismo modo, la camisa rota que cubría a éste desaparece para dejar paso al torso desnudo. Se llega al instante en que ya no queda nada por destruir, nada que cambiar y es aquí cuando M considera que E está preparada para enfrentarse con la vida. Se produce su aceptación y su compromiso con ella. Antes de salir al exterior, él se permite darle unos consejos:

> Antes que lleguemos allá, creo que debo ponerla al corriente de la geografía del río, de los peligros que ella ofrece. Hay, por ahí, unos bajos engañosos, por los cuales, en las noches de plenilunio, cuando el río viene cuajado de muebles rotos, mucha gente al caer, se ha partido el espinazo (p. 203).



El río, que hasta el momento podría haber sido considerado como portador de una dimensión semántica puramente realista, en cuanto lugar específico donde vive una cierta clase de personas, se carga en esta cita de connotaciones simbólicas pasando a representar la vida. Esta nueva dimensión no invalida la anterior, sino que añade a ella y la enriquece.

A través de un parlamento de M nos informamos de que ha encontrado el traje de novia de E en un viejo baúl. El vestido hace aflorar recuerdos de tiempos pasados, que él considera importantes, como por ejemplo: instantes en que nuestra imaginación vibró; el del beso furtivo; el de la palabra que no se dijo; el de la mano sugestiva que saluda desde el tranvía en marcha, etc. Es decir, retoma el tema del amor que había iniciado al final de la escena anterior, al producirse el derrumbamiento de E.

Después de una pausa en la que se ocupa en rasgar el vestido de ella para que se le vea la carne, reanuda su monólogo hablando de la estupidez que representan los gestos de amor institucionalizado, como por ejemplo, ceremonias del día de la boda, importancia del estado de virginidad o las conversaciones de los enamorados cuando caminan a lo largo de la playa. La ironía y el sarcasmo de su discurso están marcados por el tono vacío tan típico de M. Esto mismo vale para la historia de su amigo Fabián que narra a continuación y que, además de tener un innegable contenido erótico, le sirva para atacar el amor ideal y sus ritos institucionalizados.

La desintegración de la lógica discursiva comienza a producirse con la repetición de palabras fuera de todo orden gramatical hasta lle-



gar, como ya apuntamos, a la consumación de la representación del "guerrero simba".

En cuanto a los temblores que atacan a E durante el parlamento de M, son, como nos lo dice una acotación, los mismos que éste sufría en las primeras escenas de la obra, lo que sugiere que la angustia que él siente desde hace tiempo, y de la que son símbolos esos temblores, se la ha contagiado a ella.

Un poco más adelante, él dice que ya son como dos hermanos, de donde se infiere que se ha consumado la transformación que M ha venido buscando. Pero la obra no se cierra con el fin de esta extraña relación, sino que se escuchan unos golpes en la puerta a los que él responde con un: "¡Ya vamos!" (p. 202). El nivel metafórico y simbólico que a estas alturas ha tomado la obra impide interpretar esa llamada como la de alguien concreto que podría haber estado esperando a M, por lo que parece corresponder más bien, a un propósito dramático del autor de abrir la obra e incluir en la misma a todas las personas simbolizadas en E y M.

3. <u>Análisis funcional de la perspectiva de E.</u>

A. Carencias globales e instrumentales.

El contenido funcional de E se caracteriza por la presencia de una sola carencia global: la soledad y la necesidad de amor.

Las carencias instrumentales son las siguientes:

a. La monotonía de la vida diaria que intenta compensar mediante su dedicación a actividades artísticas.

b. Necesidad de deshacerse de M que empieza a ponerse "pesado"

cuando llega al apartamento.

c. Necesidad de retener a M cuando sospecha que éste ha estado enamorado de ella.

d. Necesidad de deshacerse de M cuando su conducta se le hace intolerable.

e. La condición de harapiento de M que choca con su mentalidad burguesa.

f. Imposibilidad de establecer un nivel de comunicación válido con M.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de E.

El programa global que involucra el hacer transformador de E se puede representar en el siguiente MA:

M: La soledad.

S: E.

O: Conseguir el amor de M.

A: M.

Op: La limitación que representa la ideología burguesa de E.

D: E.

Ateniéndonos al MA establecido, comprobamos que el hacer transformador de E consiste en una serie de estrategias cuya finalidad es que M satisfaga sus necesidades amorosas. Hasta casi el final de la obra, no se da cuenta de que está frente a un intento de desmantelamiento de su concepción del mundo.

C. Trayectoria que sigue su carencia.

De acuerdo al orden cronológico establecido en el contenido fun-



cional, sabemos que E pertenece a una familia de ciertos recursos económicos y que su infancia ha sido un período feliz de su vida. Por lo que no existe ninguna carencia manifiesta que debamos señalar.

Aunque no conocemos ningún detalle de su juventud, se nos informa de que estuvo casada. Su relación con aquel hombre ya ha terminado en el momento que la encontramos en la obra.

En cuanto a su situación económica, hay que decir que es la de una persona bastante acomodada, aunque no sepamos datos del modo en que llega a ser propietaria de ese pequeño negocio que posee. Vive en un elegante apartamento en un barrio de clase media.

Pensamos que es significativo el hecho de que exista una ausencia absoluta de detalles, ya que este esquematismo convierte a E en prototipo de una gran parte de la población de nuestra sociedad occidental: aquella que ha sufrido los efectos de la mecanización de sus actos y ha hecho de la monotonía la esencia de sus impulsos vitales. Por lo general, este grupo de seres vive una infancia sin responsabilidades y bajo el signo de la protección familiar. Durante su juventud, recibe una educación de un marcado carácter práctico y acepta, con relativa sumisión, la imposición de ciertas reglas morales. El final de su juventud suele coincidir con el establecimiento de vínculos matrimoniales. Al poco tiempo, se comienza a observar los primeros síntomas de aburrimiento y hastío entre los cónyuges que, en algunos casos, se soportan por razones morales o sociales, pero, en otros, se produce la separación, como en el que tenemos ahora entre manos.

La referencia a la monotonía de su vida es tema recurrente en los parlamentos de E. Para hacer este estado deficitario más soportable,



se entretiene en prácticas más o menos artísticas, como el trabajo de animales de paja o la pintura. Estas ocupaciones no pasan de ser meros pasatiempos debido a que los lazos que la unen con ellos son bastante superficiales, según nos lo da ella misma a entender. Esta situación se puede representar en el MA siguiente:

M: La soledad.

S: E.

O: Hacer soportable el malestar interior que produce su estado y su aburrimiento.

A: Sus ocupaciones artísticas.

Op: La creencia y obediencia a ciertas reglas sociales que impiden que su saber sobre el mundo sea más completo.

D: E.

Este, pues, es el modo de vivir de E hasta el día en que, al salir del mercado cargada con unas bolsas, un harapiento se acerca a ofrecerle su ayuda. No debemos considerar este hecho como excepcional, ya que es sabido que este trabajo es un modo común de ganar algunas monedas para estas personas. Cuando llegan a casa de E, ésta le ofrece dinero pero él pide una taza de café a cambio. Ella se muestra sorprendida, pero le vuelve a ofrecer dinero invitándole a que se marche. El insiste en permanecer un rato allí debido a la persecución de que es víctima, pero E tampoco se conmueve ante este argumento, y añade que no es su problema.

Su actitud indiferente cambia cuando escucha detalles precisos de una de sus visitas al Jardín Botánico y ahora no sólo quiere complacer la petición del harapiento, sino que le invita a comer con ella.



Esto nos indica que en su interior se han producido procesos importantes: frente a la incógnita de no saber quién es aquel pobre, se revela más atractiva la realidad de que ese hombre se fijó especialmente en ella y, además, debió sentir algo especial por el recuerdo que conserva de los detalles, lo que hace pensar a E que el ofrecimiento de su ayuda no ha sido accidental. Las alteraciones que este acontecimiento provocan en la estrategia que mantiene frente a su carencia pueden ser representadas en un nuevo MA:

M: La soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Hacer soportable su soledad.

A: Potencialmente M, en cuanto posible admirador.

Op: La figura externa de M.

D: E.

Después de esta información, la actitud de E cambia y se muestra más abierta y comunicativa. Evidencia también un interés claro por el tema del Jardín Botánico, por el hecho de dirigir hacia él la conversación con el propósito de conocer más detalles sobre el suceso. Estos son síntomas de las esperanzas de mejoramiento de su carencia que nacen dentro de ella.

Podemos decir que, con el nacimiento de dichos síntomas, queda constituido el objeto del hacer transformador de la perspectiva de E, es decir, desde ahora en adelante su estrategia tendrá un fin preciso y concreto: conseguir la compañía de M.

Ahora bien, la estructura de la obra en su nivel textual se establece mediante la repetición de situaciones aisladas pero semejantes.



Este aspecto va a repercutir en la estructura de nuestro comentario interpretativo y ello nos obliga a la elaboración de algunos MAs genéricos que den cuenta de cada una de esas series de situaciones menudas caracterizadas por una cierta semejanza, que surgen de la convivencia que va a tener lugar en el apartamento de E. Dicho procedimiento tiene la ventaja de evitarnos repetir cosas dichas en la presentación del contenido funcional. Por otra parte, esto no impide mantener el orden cronológico que establecimos como norma al comienzo del análisis de la trayectoria que sigue la perspectiva de E.

El primer grupo de situaciones en que se actualiza el cambio de actitud de E es en el de la manifestación de sucesos de su vida pasada y presente: revela que es casada, pero que en la actualidad vive sola; relata detalles de su infancia; admite la ausencia de amigos en el momento presente, y se queja de la banalidad y monotonía de sus ocupaciones diarias.

El MA que da cuenta de esta estrategia que engloba varias situaciones dramáticas es el siguiente:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Conseguir la compañía de M haciéndole notar que de momento se encuentra "disponible".

A: La manifestación de sucesos de su vida.

Op: Actitud retraida de M.

D: E.

A pesar del elemento Oponente, podemos decir que el resultado de este grupo de situaciones queda suspendido debido al carácter táctico



que ellas tienen dentro de la estrategia global. Por otra parte, debemos llamar la atención sobre el hecho de que todas estas situaciones anotadas tienen lugar en la primera escena y comienzos de la segunda.

El próximo grupo de situaciones está constituido por las dos siguientes: la de la cortadura del dedo y la de la muestra de las siluetas en la pared.

Aunque a primera vista parezca que no tienen nada en común, en ambas E aprovecha la proximidad corporal con M para dejar ver que no tiene ninguna reticencia ante el contacto físico.

El MA que subsume esta secuencia parcial es como sigue:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Conseguir la compañía de M dándole a entender que no rechazaría sus avances.

A: El azar y su determinación.

Op: M en cuanto evita todo contacto innecesario.

D: E.

A diferencia de lo que ocurre en la secuencia anterior, ahora el resultado es claramente negativo para la estrategia de E. M evita conscientemente todo roce innecesario y, por tanto, queda constituído en Oponente.

Introducidos ya en pleno desarrollo del hacer transformador de E, tenemos que dar cuenta de otro grupo de situaciones que tienen como objetivo el conseguir información sobre la identidad de M. Este grupo se extiende desde los inicios de la obra hasta casi el final del hacer transformador de E: después de la curación de la cortadura del dedo, y



después de haberle ayudado a recuperarse de un ataque de calambres, E le pide detalles de las circunstancias en que aprendió a manejar las gasas y el esparadrapo. Después de asistir a la demostración de cómo hacer flores de papel, cuando se produce una de las transformaciones de la personalidad de M, ella le pide información sobre su identidad.

Este mismo ruego tiene lugar cuando observa la profesionalidad que muestra M al servir el desayuno y en los momentos en que E investiga sobre sus visitas al Jardín Botánico.

El último intento de conseguir información sobre la persona de M tiene lugar cuando, ante la falta de respuesta de éste frente a sus requerimientos de amor, le pregunta sobre lo que la vida le hizo para portarse del modo como lo hace con ella.

Todos estos intentos tienen en doble objetivo: por una parte, aprovechar el mismo hecho de la comunicación para adelantar en su camino de acercamiento hacia él y, por otro, confirmar su idea de que, bajo la apariencia física actual de M, se esconde otro hombre.

El MA que subsume este grupo de situaciones puede quedar formulado de la siguiente manera:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Conocer la "verdadera" identidad de M para convertirlo en su acompañante amoroso.

A: Provocar las confidencias de M y descubrir con ello la identidad del mismo.

Op: El conocimiento limitado sobre el mundo, que le da su ideología



burguesa y que le impide aceptar a M como quien es.

D: E.

El resultado de este nuevo grupo de situaciones tiene el mismo carácter negativo que el anterior ya que, como el Oponente nos lo muestra, los prejuicios clasistas que le impone a E su ideología burguesa, le impiden aceptar la verdadera identidad de M que él revela en las diversas ocasiones en que ella se lo pide. Así, pues, en esta ocasión ya no es M el Oponente directo de la estrategia de E, sino ella misma y su ideología que le proporciona una visión del mundo parcial.

Otro grupo de situaciones paralelas lo forman aquéllas que tienen como objetivo evitar las amenazas de abandono por parte de M, que se producen en los tres momentos siguientes:

- Cuando llega la tarde del primer día y M informa de su propósito de marcharse por lo avanzado de la hora.

- Cuando, después de informarla sobre la desaparición del pájaro, M le pregunta si ella desea que él se marche de la casa por los trastornos que ha ocasionado.

- La última ocurre a propósito de la compra de los muebles. E establece el día siguiente como apropiado para llevarla a cabo, pero M le informa que para entonces él ya no estará allí.

El MA que subsume el quehacer de este grupo situacional es el siguiente:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Retener a M con la esperanza de establecer relaciones.

A: En la primera situación, la alusión a los individuos que esperan



a M para matarlo. En las dos restantes, las circunstancias que le permiten alojar en su casa a un extraño por tiempo indefinido.

Op: M, en cuanto formula sus amenazas de ausentarse de la casa.

D: E.

El resultado de estas estrategias es positivo para E, y M permanece en su apartamento.

A diferencia del carácter defensivo de las situaciones anteriores, el grupo del que vamos a dar cuenta ahora tiene una evidente naturaleza ofensiva y marca el clímax dramático en la perspectiva de E. Nos referimos a las situaciones en que ella intenta directamente conseguir el amor de M. Decimos directamente porque todas las situaciones del hacer transformador de E tienen como objetivo último obtener la compañía y el amor de M, como lo muestra el Objeto del MA que subsume su quehacer global, pero pensamos que éstas que vamos a señalar a continuación lo proponen más concretamente:

- La primera manifestación directa de su necesidad de amor tiene lugar después del episodio de las siluetas cuando, al interrumpir M la función, ella le reprocha su timidez y le confiesa su amor.

- Una segunda manifestación acontece al aprovechar E la actitud contrita de M por haber dejado escapar el pájaro y llevar la conversación a la visita al Jardín Botánico, al tiempo que descubre su convencimiento de que nadie, a menos que sienta una especial inclinación hacia una persona, puede recordar los detalles que M recuerda.

- El uso del apelativo cariñoso de Beto con que E se dirige a M en la escena cuarta y parte de la tercera.



- Propuesta directa a pasar la noche con ella cuando le informa, al final del segundo día, que dejará la puerta de su habitación abierta.

El MA que subsume este grupo de situaciones dramáticas es el siguiente:

M: Soledad y necesidad de amor.

S: E.

O: Conseguir el amor de M.

A: Declaración de su necesidad amorosa y facilidades para que pueda entrar en su cuarto.

Op: M en cuanto no responde a ninguna de sus proposiciones.

D: E.

El resultado es claramente negativo para E por la oposición de M a ceder un ápice en este aspecto: al mismo tiempo, señala el principio de la derrota estratégica de E.

El último grupo estratégico lo compone una sola situación dramática. Esta se produce a propósito de la información que M le pide sobre su figura en la tenida de tenis. E, dejando de lado todo el aire conciliador que ha mostrado hasta el momento, le responde con sarcasmo e insultos. Aunque no dudamos que esta reacción evidencia el sentimiento de derrota que la embarga, es sin duda otro intento de provocar a M y, en consecuencia, debemos considerarlo como parte de su estrategia.

Se produce una larga pausa en la que E espera la reacción que no se produce. Lo que escucha, cuando M rompe el silencio, es uno de sus parlamentos que, como en otras ocasiones, le resulta enigmático. E no puede resistir más y le manifiesta sus deseos de que se vaya, lo que representa la aceptación de la derrota definitiva de su estrategia.



El MA final que representa la conclusión de su hacer transformador es el siguiente:

M: La soledad y la necesidad de amor.

S: E.

O: Conseguir el amor de M.

A: Su convencimiento de que M siente algo por ella.

Op: Por una parte, M en cuanto se opone a satisfacer sus deseos; por otra, el limitado saber sobre el mundo que le impone su ideología.

D: E.

Como dijimos en la exposición del contenido funcional, el hacer transformador de E concluye aquí.

La última escena no puede ser analizada desde su punto de vista por la absoluta pasividad que manifiesta durante su desarrollo. La tenue protesta que comienza a formular no puede considerarse como tal, ya que no pasa de simples balbuceos carentes de sentido.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de E.

El tipo de estrategia predominante en la perspectiva de E es el de la seducción, con la sóla excepción de la última situación señalada en el análisis donde utiliza la agresión verbal.

Aún considerando que la obra sólo tiene dos personajes, llama la atención la falta de variedad de las estrategias. Esto guarda relación, sin embargo, con su estructura basada en la repetición de situaciones dramáticas similares. Las repercusiones en el plano significativo son importantes, dado que, con ello, se evidencia la supremacía



que tiene en la perspectiva de E el elemento "soledad".

Del mismo modo, el elemento de la casilla del Oponente -su convencimiento de la falsa identidad de M- persiste durante todo su hacer transformador, lo que a nivel de significado trasunta la influencia de su ideología burguesa en su visión del mundo.

La consideración del Destinatario, nos hace ver la importancia del individualismo en su vida, que guarda relación con el elemento ideológico ya mencionado. La consecuencia de esto es el olvido en la vida de E de la dimensión social de la existencia humana. Sabiendo que el mundo imaginario de Egon Wolff potencia las perspectivas que se caracterizan por su transitividad, nos parece lógico que la justicia poética se manifieste del modo que lo hace en la perspectiva de E quien sólo consigue el amor de M después que su estructura ideológica ha sido desmantelada.

4. <u>Análisis funcional de la perspectiva de M</u>.

A. Carencias globales e instrumentales.

El contenido funcional de M se caracteriza por la presencia de dos carencias globales:

a. Subsistir en un medio hostil.

b. Conseguir el amor de E.

Las carencias instrumentales son las siguientes:

a. Dependientes de la primera carencia global, subsistir en un medio hostil:

i. Cambiar frecuentemente de empleos.

ii. Defenderse de las acechanzas de los otros individuos de su medio.



iii. Aprender las reglas de dicho medio.

iv. Buscar protección adecuada cuando se le amenaza de muerte.

b. Dependientes de la segunda carencia global, conseguir el amor de E:

i. Contactarla.

ii. Destruir su visión ideológica de la miseria para que se pueda producir un verdadero encuentro entre ambos. Esta carencia instrumental se desdobla, a su vez, en dos frentes: resistir los ataques de E que desea conseguir el amor de M por el camino "fácil", y hacer que E tome conciencia de su ideología en cuanto tal.

iii. Luchar contra el odio irracional que siente hacia la clase social que E representa.

B. Programa narrativo que da cuenta del hacer central de la perspectiva de M.

El programa que involucra el hacer transformador de la primera carencia global de M se puede representar en el siguiente MA:

M: La miseria.

S: M.

O: Subsistir en un medio hostil.

A: Por una parte, su disposición a desempeñar diferentes oficios, por otra, su conocimiento de las reglas que rigen ese mundo y las causas que lo originan.

Op: La falta de un trabajo permanente y la defensa de los otros miembros del grupo que luchan por la subsistencia y carecen de sentido comunitario.

D: M.



MA que subsume al hacer transformador de M en lo que respecta a la segunda carencia global, conseguir el amor de E:

M: Amor que siente por E.

S: M.

O: Conseguir el amor de E.

A: Su saber sobre el mundo.

Op: La pertenencia de ella a una clase social que él considera responsable de la injusticia social de la que ha sido víctima.

D: M y E.

La necesidad de establecer dos carencias globales y sus correspondientes MAs se explica porque pensamos que M se enfrenta a un doble proceso de degradación. M desea conjuntar dos objetos: primeramente encontrar la protección ante la amenaza de muerte representada por los individuos que le persiguen y que hunde sus raíces en la hostilidad del medio injusto en que vive y, en segundo lugar, conseguir el amor de E, proceso que implica la desideologización de la misma. Esta doble faceta de su programa se evidencia cuando consideramos que, si M sólo pretendiera defenderse de sus perseguidores, la obra lógicamente debería terminar cuando se asienta definitivamente en casa de E con la posibilidad de convertirse en su amante, pero la acción se prolonga, ya que M insiste en conseguir una relación amorosa integral con E, y no ceja hasta despojarla de su concepción parcial del mundo. Así, pues, el objeto-valor en juego en la segunda parte de la obra es la ideología burguesa.

Ateniéndonos al primer MA global, comprobamos que el hacer transformador de M consiste en una serie de estrategias que buscan propor-



cionarle los medios necesarios para sobrevivir, aunque no puede evitar las repercusiones psicológicas que entraña esta lucha, aspecto que explica la violencia de su carácter.

Considerando el segundo MA global, vemos que el hacer transformador de M consiste en una serie de estrategias que tienen como objetivo la destrucción de la ideología que E posee y que él considera incompatible con su propósito último, a saber, conseguir su amor.

Pero, como hemos dicho, el amor no se limita en su perspectiva a la mera satisfacción de la sexualidad, ni se deja resolver por los clichés burgueses sobre el tema, por el contrario, busca una unión que implica la integración al conjunto del grupo humano total del que su ideología la ha apartado. Este grupo humano se identifica, por razones históricas, con el de los que sufren más directamente las injusticias del sistema social al que M pertenece.

C. Trayectoria que sigue su carencia.

Los primeros datos de la vida de M que el texto nos ofrece son los de su infancia, aquejada por la miseria hasta el punto de impedirle satisfacer convenientemente necesidades tan primarias como las de la alimentación. El MA que representa esta secuencia es el siguiente:

M: Miseria.

S: M.

O: Satisfacer convenientemente la necesidad de la manutención.

A: El relativo amparo que le ofrece su madre.

Op: Su niñez y la imposibilidad de su madre de proporcionarle más alimentos.

D: M.



Relacionada con la anterior, y dentro del mismo período de su vida, hay que destacar la falta de cariño paterno y materno, este último expresado a través de las frecuentes alteraciones de humor de su madre de las que nos informa directamente el texto. MA que subsume este aspecto de su carencia:

M: Necesidad de cariño.

S: M.

O: Recibir el cariño que todo niño necesita.

A: Su madre, pero sólo hasta cierto punto.

Op: Estado de indigencia económica.

D: M.

En una edad muy temprana, como el texto nos deja inferir, M rechaza esta situación de dependencia materna, que no le depara el mejoramiento deseado, y decide convertirse él mismo en el propio agente de su quehacer.

Sabemos que ha ejercido diferentes oficios: hace sillas de mimbre, trabaja en un hotel, en unos aserraderos del sur del país, en un hospital como ayudante de enfermero y pinta incubadoras. Otros detalles de su vida son el período que pasa en la cárcel y su adicción al alcohol que se encuentra en un estado bastante avanzado.

En tiempos más próximos a los acontecimientos que se nos entregan en la obra, inferimos que vive en las zonas de miseria de la ciudad que se encuentran situadas en las orillas del río; tiene amigos que habitan en el mismo lugar; carece de un trabajo fijo y suele ayudar a llevar paquetes en los supermercados. En consecuencia, podemos concluir que su situación no es muy diferente de la que padecía cuando vivía con



su madre.

Hace un año, en una de sus visitas al Jardín Botánico, se fijó en una mujer que allí pintaba y le gustó, aunque el texto no nos lo dice directamente. Tampoco conocemos ningún detalle de la estrategia que pone en marcha para mejorar la carencia que le ocasiona lo que siente por E, hasta el momento en que comienza la obra en que le vemos acompañándola a su casa ayudándole a llevar los paquetes de las compras que ésta acaba de realizar. MA que da cuenta del momento actual de la secuencia:

M: Necesidad de afecto.

S: M.

O: Conseguir el amor de E.

A: En principio, el hecho de haber logrado establecer contacto con E al aceptar ésta su ayuda.

Op: Pertenencia de E a la clase acomodada.

D: M.

A semejanza de lo que hicimos en el estudio de la trayectoria que seguía la carencia de E, vamos a organizar en grupos de situaciones dramáticas el acontecer que tiene lugar en el apartamento de E.

El primer grupo lo componen las situaciones que tienen como objetivo estratégico evitar el inmediato despido que sigue al término de su ayuda a transportar los paquetes de las compras de E. Estos se sitúan dentro de la primera escena y son los siguientes:

M no acepta el dinero que E le ofrece y le pide a cambio un té; M informa que hay unos individuos abajo que quieren matarlo; explica la impresión positiva que recibió cuando la vió hace un año en el Jar-



dín Botánico y, por último, la nueva apelación a los individuos que le esperan para matarlo.

MA que subsume este grupo situacional:

M: El amor que siente por E.

S: M.

O: Permanecer en casa de E.

A: Los individuos que le esperan para matarlo y la información de que hace un año se fijó en E cuando pintaba en el Jardín Botánico y la buena impresión que recibió.

Op: Su figura externa de persona que pertenece al hampa.

D: M.

El resultado de su estrategia es positivo para M quien no sólo logra la taza de té que pedía, sino también una invitación a almorzar con E y el permiso a permanecer en el apartamento mientras ella se ausenta para ir a su trabajo.

Dentro de esta primera escena, hay otro grupo de situaciones que tienen como objetivo despertar el interés de E sobre él, y lo vemos evidenciado en estos momentos:

M se comporta de un modo comedido y tímido que llega al extremo de hacerse repetir las órdenes dos veces; M entrega más detalles sobre su visita al Jardín Botánico, ya por propia iniciativa ya a requerimiento de E; manifiesta su preocupación por la salud de E a propósito de lo poco que ella come; M deja ver su espíritu observador sobre la persona de E cuando le informa de que cree que es casada por su modo de cruzar las piernas, y el hecho de mirarla fijamente.

El MA que subsume estas situaciones es el siguiente:



M: El amor que siente hacia E.

S: M.

O: Despertar el interés de E.

A: Su conducta comedida y sumisa, la entrega de más detalles sobre su visita al Jardín Botánico, las observaciones sobre la persona de ella y su mirada insistente.

Op: Su figura externa de persona del hampa.

D: M.

El resultado de esta estrategia es positivo: consigue despertar la compasión y el interés de E hacia su persona, hecho que se actualiza en el permiso que obtiene de permanecer en el apartamento mientras ella va al trabajo.

Del mismo modo que la conducta de E cambia bruscamente al conocer el interés que M sintió por ella después de aquella visita al Jardín Botánico, la trayectoria del quehacer de M varía después de haber conseguido el permiso de permanecer en casa de E. Ahora se muestra indiferente, pasivo e incluso agresivo. Esto no nos sorprende porque ya en la primera escena se produjeron varias reacciones de M que hacían pensar que estábamos ante una personalidad neurótica. Esas situaciones a que nos referimos son, por ejemplo, la narración de lo que le acontece a su amigo Mario cuando come; la acusación a E de querer reirse de su pobreza cuando ésta coquetea con él y la violencia que muestra con el pájaro.

Cuando comienza la escena segunda, observamos que M ha realizado algunas tareas domésticas, trabaja en sus flores de papel y escucha una música bailable, ocupaciones que no trasuntan ese cambio de conducta



del que hemos dado cuenta. Sin embargo, en estos momentos se escucha el ruido de los frenos de un coche lo que hace a M acercarse a la ventana. Las acotaciones que en estos momentos nos da el autor no nos dicen lo que M vió y sólo más adelante éste nos dirá que E no dejó subir a su amiga a casa. Pero lo importante es que M resiente el que E intente ocultarlo a las miradas de sus amigas por ser un elemento del hampa.

Esta interpretación del hecho parece convincente para explicar el cambio en la conducta de M hacia E, y que nosotros vemos manifestado en las siguientes situaciones:

M ignora la comida que E le trae e intenta incluso herir su sensibilidad al informarla que se lo puede comer con sus amigos, aunque sabe que no los tiene; critica el hecho de que le pregunte dos cosas a la vez y el de su ir y venir por la casa sin objeto aparente; se permite darle la orden de ponerse el chaleco y las pantuflas alegando la excusa de que ella tenía pensado hacerlo; se queja del disgusto que le produce hablar con una persona a quien no puede ver y del poco interés que ha mostrado por sus objetos de papel, y acusa a E de no haber prestado atención a la demostración de cómo hacer flores de papel y ella acepta recibir una nueva lección.

Es importante observar el incremento emocional en este grupo de situaciones que van de la indiferencia primera, que abre la escena, a la acusación directa, que la cierra, y que concuerda con la intensificación progresiva de la acción dramática.

MA que subsume estas situaciones:

M: El amor que siente por E.



S: M.

O: Hacer que E le acepte como es.

A: Uso de la indiferencia, de la crítica, de la queja e incluso de la acusación.

Op: Prejuicios ideológicos de E que le impiden aceptar a M como es.

D: M y E.

Por el carácter desideologizador que tienen todas estas situaciones, podemos decir que el resultado de la estrategia queda suspendido dejando a E en un estado de perplejidad.

Aunque las situaciones anteriormente señaladas forman el cuerpo dramático principal de la segunda escena, existen otras que se extienden más allá y cuyos objetivos presentan variaciones dentro de la misma estrategia global; por ejemplo, aquellas situaciones que tienen como propósito hacer ver a E que no está dispuesto a ceder a sus insinuaciones amorosas:

Cuando E se corta el dedo y él pone atención en evitar el contacto físico innecesario; esta misma actitud se repite durante la situación en que le enseña a hacer siluetas en la pared; las confesiones de amor de E, en especial, aquella en que apoyando su cabeza en el pecho de M le ruega que se entregue, y por último, la noche en que le invita a pasar a su alcoba.

MA que subsume estas situaciones:

M: El amor que siente por E.

S: M.

O: Evitar convertirse en un simple amante de E.

A: Su saber sobre el mundo y su concepto del amor.



Op: E en cuanto tentación.

D: M y E.

El resultado de la estrategia tiene carácter positivo y M rechaza a E en todas las ocasiones que ésta le propone una aproximación física.

El grupo de situaciones que vamos a comentar a continuación son aquellas en que M muestra a E su realidad para que ésta conozca y acepte a la persona cuyo amor pretende. Concretamente son aquellas en que M narra historias de su vida pasada, otras en las que cuenta historias de sus amigos y las últimas en las que describe la vida de los que viven en las orillas del río.

El MA que subsume este grupo de situaciones es el siguiente:

M: El amor que siente hacia E.

S: M.

O: Hacer ver a E la realidad de la vida de M.

A: El carácter trágico de estas historias.

Op: El limitado saber sobre el mundo de E y sus prejuicios ideológicos sobre la clase social a la que M pertenece.

D: M y E.

El resultado de la estrategia de M queda suspendido ya que E insiste en pensar que debajo de su apariencia física se oculta otra persona. Este convencimiento tiene sus raíces en los prejuicios ideológicos de E que le hacen pensar que no se puede llevar a cabo una unión entre miembros de la sociedad que pertenecen a clases diferentes.

Otro nuevo grupo de situaciones de carácter discursivo, pero de gran repercusión dramática, es aquél en que M ataca las costumbres y clichés burgueses. El hecho de que la mayoría de estos discursos estén



formulados dentro de un contexto irónico no puede confundirnos respecto de su verdadera significación. Estas son algunas de las situaciones más representativas:

M critica las imposiciones burguesas sobre los gustos de las personas mientras enseña a E a hacer flores y otros objetos de papel; a propósito de las voces que E oye por la noche, M ironiza la "decencia" de las personas que viven en esos apartamentos; cuando deciden que hay que comprar nuevos muebles para la sala, M pronuncia un largo parlamento sobre el consumismo en la sociedad actual; más adelante, M pronuncia otro parlamento donde critica el modo vacuo, aunque formalmente bello, en que se establecen normalmente las relaciones interpersonales en nuestra sociedad, y ya en la última escena, encontramos el discurso sobre las costumbres vacías de las ceremonias nupciales y sobre las estúpidas conversaciones de los enamorados mientras pasean por la playa.

MA que subsume este grupo de situaciones importante en cantidad y calidad:

M: El amor que siente por E.

S: M.

O: Mostrar a E sus contradicciones ideológicas y, como resultado, hacerla que acepte a M según quien es.

A: Su conocimiento sobre el mundo que se explicita en las críticas de las costumbres sociales burguesas.

Op: La ideología de E.

D: M y E.

Dispersas en esta maraña de estrategias discursivas de carácter directamente desideologizador, encontramos tres situaciones de aparente



carácter autodegradante que M monta en determinadas ocasiones para comprobar si el pulso dramático que lleva a cabo con E se desarrolla en su favor. Estas son las situaciones:

Después de haber narrado los detalles de su infancia, y sin atender al ruego de E para que le enseñe a hacer crisantemos de papel, M anuncia su deseo de marcharse debido a lo avanzado de la hora; al preguntar a E si desea que se marche de la casa, después de haberle contado la desaparición del pájaro y confesado el desorden que su persona ha introducido en su apartamento, y cuando establecen el día siguiente como el más apropiado para cambiar los muebles de la sala.

El MA que subsume estas situaciones estratégicas es el siguiente:

M: Amor que M siente por E.

S: M.

O: Conseguir el amor de E, en general, y comprobar si su estrategia está desarrollándose a su favor.

A: Amenazas a E de marcharse de la casa.

Op: E en cuanto desea que se quede con ella hasta que los hombres que le esperan abajo desaparezcan.

D: M y E.

El resultado de su estrategia es positivo para M, ya que lo que verdaderamente desea es permanecer en casa de E, por lo que afirmamos que el carácter autodegradatorio era aparente. Observamos también que la prolongación de los períodos de tiempo que E le ofrece permanecer en su casa concuerdan con el creciente desarrollo exitoso de su estrategia. Recordemos que, en la primera ocasión, E le ofrece la posibilidad de pasar la noche en su apartamento; en la segunda, de permanecer



hasta que aquellos individuos que le quieren matar desaparezcan y, finalmente de quedarse en su casa todo el tiempo que M lo desee.

En estos momentos, la tensión dramática ha llegado a su clímax, y la pregunta que el lector/espectador se formula es: ¿cuál va a ser el siguiente movimiento estratégico de M? El quehacer transformador de E ha sido derrotado, pero la labor de desidiologización, objeto de valor por conseguir desde la perspectiva de M, ha quedado pendiente, ya que racionalmente E no puede aceptar el vacío ideológico. Recordemos que en LI hemos encontrado este mismo momento dramático en el cual se producía la vuelta a la vigilia de Lucas Meyer. En esta obra, que no tiene la estructura formal onírica de aquella, la situación no se puede evitar y hay que darle una respuesta. Sólo existen dos posibles salidas: M podría abandonar su propósito dándose por derrotado o hacer uso de una cierta fuerza para obtener esa desideologización deseada. La obra toma este segundo camino siendo consecuente con el aspecto violento de la personalidad de M que hemos venido observando a través del desarrollo de la misma.

El problema que se nos presenta entonces es descubrir las justificaciones para apelar a este resurso, ya que la violencia es rechazada por Egon Wolff, como se puede ver a lo largo de su producción. Nosotros creemos hallar una respuesta convincente al prestar atención a los rasgos evidentes de simbolismo que el drama adquiere en su última parte, especialmente en la escena final donde M, que no es de ninguna forma un héroe clásico lleno de perfecciones, se reviste de connotaciones universales.

Es importante señalar el hecho, cuando se produce la derrota de la



estrategia de E y sus comentarios al amor individualista, de que M, que no había formulado comentario alguno sobre el tema hasta el momento, toma la palabra para definir lo que él entiende por amor y terminará la obra hablando sobre él. Es decir, para M el amor no es una cuestión individual y exclusiva entre dos personas, sino que se integra dentro de un contexto social universal del que M se siente miembro activo y responsable de todo el grupo humano que sufre la injusticia que reina en dicho universo.

Pensamos que, desde esta perspectiva, la imitación de M del guerrero simba adquiere todo su significado dramático. Del mismo modo, el río, que ha venido manteniendo su referencia al espacio real donde habita la miseria, representa ahora la vida en general y los "bajos engañosos" son las trampas que la ideología reinante nos tiende para hacernos perder la orientación de los valores espirituales que son parte fundamental de nuestra condición humana.

Creemos que con lo dicho hemos puesto en relieve la idea profunda que estructura la obra y, aunque no es nueva, la forma en que aquí se la trata justifica el lugar relevante que ocupa en la producción teatral chilena y sudamericana contemporánea.

El MA que subsume esta situación dramática es el siguiente:

M: El amor que siente M por E.

S: M.

O: El amor "integral" que desea establecer en su relación con E.

A: Su anhelo de justicia social que sustenta la violencia que ejerce sobre E.

Op: La imposibilidad de llevar a cabo esa desideologización por medios



racionales, ya que choca con la oposición de E a aceptar el vacío ideológico.

D: M, E y "los de afuera".

Sin embargo, dentro de esta destrucción que se puede considerar como rasgo pesimista, vemos que se mantiene intacto el velo que cubre la cabeza de E y que no dudamos en interpretar como un factor optimista para el futuro incierto de la pareja y del mundo. Otro elemento que ejemplifica esta apertura de la obra al exterior son los golpes que suenan en la puerta del apartamento y que no proceden de nadie en particular, sino del universo de afuera que espera y desea participar de la unión que se ha llevado a cabo en el mundo imaginario de la obra.

D. Comentario y evaluación de los rasgos formales más notables de la perspectiva de M.

La perspectiva de M se caracteriza por el predominio de dos tipos de estrategias. En un primer momento, abundan las de carácter seductor, mediante las cuales él consigue que E adquiera la certeza de que siente una inclinación amorosa hacia ella. En seguida se pasa a las de carácter persuasivo, que tienen como objetivo intentar convencer a E del error sobre la identidad de su persona y liberarla de los prejuicios que su ideología le impone sobre la clase social a la que M pertenece. Estos procesos persuasivos adquieren, en algunos momentos, matices agresivos, aunque la agresividad se manifiesta más con los objetos exteriores -pájaro, muebles y ropa- que en la propia persona de E.

Según se desprende de nuestro análisis, la perspectiva de M se caracteriza por la contradicción siguiente: el amor hacia E, establecido como único Mandatario de su hacer transformador, y la pertenencia de



ella a la clase burguesa, elemento que se constituye como Oponente, en cuanto culpable de la degradante situación vital de M y sus amigos. Esta clase de vida le ha hecho perder parte de humanidad en su conducta hasta el extremo de adquirir, como hemos señalado en repetidas ocasiones, rasgos de animalidad debido a su ira. Según éste, no puede acceder a los requerimientos amorosos de E, ya que dicha relación sería, desde su punto de vista, coyuntural y le convertiría en elemento manipulado, fuente de placer para ella.

Otro factor que nos importa señalar en su perspectiva es que la clara conciencia que M posee del problema social no se basa en argumentos ideológicos doctrinarios, sino que tienen como raíz la vida misma. Esto lo consigue el autor mediante la introducción del rasgo irónico que caracteriza una gran parte del discurso de M. Creemos que aquí reside la diferencia fundamental entre este personaje y el de China de LI que, por esa falta de ironía, tiene resonancias, en ciertos momentos, de texto doctrinario.

Como consecuencia de todo lo anterior y a pesar de los rasgos deshumanizantes ya observados, la justicia poética se cumple en favor de la perspectiva de M, ya que su hacer transformador no pierde nunca de vista una dimensión colectiva que se pone de manifiesto en el carácter no reflexivo del Destinatario, frente al de ésta que vimos que se cerraba en sí mismo. Con ello, FdP sigue la pauta de las obras anteriores y ayuda a confirmar la configuración de la concepción del mundo del autor, labor que se intentará en el capítulo siguiente.

5. La substancia del contenido de FdP.



Concluído el análisis de las perspectivas de los dos personajes principales, creemos disponer de los elementos necesarios para intentar establecer una síntesis que basaremos en la superposición de la evaluación formal de las perspectivas determinadas previamente.

a. Síntesis de los roles actanciales.

Primero, someteremos los dos personajes a un modelo actancial global para clarificarlos según los roles actanciales que asumen con mayor frecuencia:

	E	M
M	E8	Miseria 2 M9
S	E8	M11
O	E8	M2 M y E 9
A	Ocupaciones Art. 1 Los individuos 1 E7	Su madre 2 Los individuos 1 M9
Op	Su ideología 3 M6	Miseria 2 E7 M2
D	E8	M5 M y E 6 "Los de afuera" 1

Un estudio comparativo de los dos modelos actanciales nos lleva a establecer varias constataciones. En primer lugar, notamos que E y M son actantes Sujetos de ocho y once secuencias respectivamente. Si tenemos en cuenta que dos secuencias de la perspectiva de M se refieren a su infancia y son, por tanto, ajenas en cierto modo al acontecer central de la obra, veremos que la diferencia se reduce al mínimo lo cual nos autoriza a considerar ambas perspectivas como poseedoras del mismo carác-



ter protagónico.

En cuanto al actante Objeto, observamos que E se constituye ocho veces en objeto de su mismo hacer transformador y lo comparte en nueve ocasiones en el de M. Esto es un elemento axiologizador que debemos tener en cuenta cuando pasemos a estudiar el contenido ideal de la obra, pues mientras M pretende el amor de E bajo la condición de que ella cambie su visión del mundo, ésta desea el amor de M como medio para satisfacer necesidades más individualistas.

De todos modos, creemos conveniente observar el grado de independencia y la responsabilidad que cada personaje tiene dentro de su propio hacer transformador al comprobar que el número de veces que éstos intervienen como Mandatarios es igual al del que actúan como Sujeto y Objeto.

Esta claridad formal del enfrentamiento protagónico de ambas perspectivas se mantiene al considerar los actantes Ayudante y Oponente, donde se observa que las diferencias numéricas siguen estando reducidas al mínimo; mientras E se constituye en su propio Ayudante en siete ocasiones, M lo hace en ocho y, mientras éste se constituye en Oponente de la estrategia de E en seis ocasiones, ella lo hace en siete en la perspectiva de M.

El último actante por considerar, el Destinatario, reviste una importancia esencial y tiene, como lo observamos en el actante Objeto, un alto poder axiologizador.

Aquí podemos observar que E se constituye en su propio Destinatario en todas las ocasiones, y si tenemos en cuenta que este factor se repetía en las casillas del Mandatario, el Sujeto y el Objeto, nos



consideramos autorizados a calificar su perspectiva de abiertamente "individualista y reflexiva". Por el contrario, el actante Destinatario de la perspectiva de M se abre hasta incluir a quienes, sin haber participado directamente en la acción, son incluídos en la dimensión simbólica que el personaje adquiere al final de la obra. Las cinco ocasiones en que M se constituye en su propio Destinatario corresponden a los modelos actanciales que subsumen su infancia y a las primeras estrategias de su hacer en el apartamento de E. Cuando considera que su establecimiento allí ya no corre peligro, comienza la estrategia desideologizadora que incluya a E como Destinatario de pleno derecho. En conclusión, su hacer es claramente transitivo.

b. Contenido ideal de la obra.

El gráfico que resulta de la agrupación de las carencias de ambos personajes es el siguiente:

	E	M
Soledad/Necesidad de amor.	E8	
Subsistir en un medio hostil.		M3
Conseguir el amor de E.		M9

Este cuadro nos permite constatar lo que ya hicimos observar en el estudio del diagrama que sintetizaba los modelos actanciales, donde afirmamos que la diferencia numérica de las secuencias a favor de la perspectiva de M se debe a la existencia de su segunda carencia global, "subsistir en un medio hostil" que, aunque no interviene directamente en la acción misma de la obra, es imprescindible para comprender los motivos profundos que llevan a M a conducirse de la manera que lo hace. Así, pues, se confirma que la acción dramática de <u>FdP</u> está configurada



sobre el enfrentamiento de dos concepciones distintas del amor.

Si examinamos a continuación la naturaleza del elemento que actúa como Mandatario en E, "soledad/necesidad de amor", y lo comparamos con el elemento que juega el mismo rol actancial en el caso de M, "conseguir el amor (integral) de E", comprobamos que se produce un comienzo de axiologización que podemos expresar del siguiente modo: M se siente atraído por E desde aquella ocasión en que la ve pintando en el Jardín Botánico, pero la unión que desea no se puede realizar sin que E le acepte como es, lo que implica un cambio en la visión del mundo de ella. Un desconocimiento de este problema ocasionaría la deformación del significado profundo de la obra.

Este aspecto se constata más claramente al investigar las connotaciones axiológicas del elemento que ocupa el Destinatario. Allí observamos que, mientras E busca una salida individual a su soledad y necesidad de amor, -lo que le lleva, según la lógica de su ideología, al extremo de ignorar la realidad de su compañante- M se caracteriza por su rechazo de todo lo que represente idealismo burgués, lo que le obliga a no aceptar ningún juego erótico si no va acompañado de una comunión espiritual con la otra persona. Esta identidad espiritual implica, en el caso concreto de FdP, la destrucción ideológica de E, ya que dicha ideología es causa directa de la injusticia social que él y los que viven en el río sufren.

Por último, nos parece que la designación de la perspectiva de M como la única potenciada por la obra no ofrece duda alguna por los aspectos de transitividad que hemos señalado. Queremos hacer observar, sin embargo, que eso no significa que se exalte la personalidad de M en



cuanto tal: borracho, neurótico y violento, sino en cuanto conciencia acusadora y víctima de una situación que le impide satisfacer sus necesidades más elementales, como son el alimento, el trabajo y la vivienda a la que todo ser humano tiene derecho.

En este aspecto, si hemos insistido hasta el momento en el carácter protagónico de los dos personajes, ahora constatamos que M se configura como héroe indiscutible según la modalidad del "saber sobre el ser" que se observa en el conocimiento profundo que muestra de la realidad y de la ideología dominante, y también como héroe de la modalidad del "saber hacer", pues acompaña las estrategias discursivas, que por sí solas no se muestran lo suficientemente poderosas para lograr la desideologización de E, con el desmantelamiento físico y material de su persona y de su casa. Así, pues, como vimos en el caso de LI, otro de los elementos que la obra pone en juego es la ineficacia del saber tópico que explica el fracaso de las estrategias montadas por E.

En conclusión, intentando sintetizar al máximo el contenido ideal de FdP, podríamos decir que la estructura de la misma es una reflexión dramatizada sobre el amor que no puede pensarse sin ser considerado en una relación dialéctica con la realidad actual que vivimos.



[1] Egon Wolff, _Teatro: Niñamadre, Flores de Papel, Kindergarten_ (Santiago: Nascimento, 1978), pp. 141-203.

[2] El pasaje que hemos elegido para ejemplificar lo dicho es el que tiene lugar en el último capítulo (pp. 199-200), donde M comenta la historia de su amigo Fabión y los erizos enlatados, y que por su longitud no transcribimos en su totalidad. Pensamos que nadie puede interpretar las palabras de M como una defensa de la virginidad, sino como crítica llena de ironía a ciertas costumbres de ceremonias matrimoniales que han quedado vacías de todo significado, donde se ha desvirtuado el verdadero contenido del amor y donde sólo resulta importante la parte carnal de la unión conyugal. Egon Wolff consigue este efecto mediante las connotaciones eróticas que da al parlamento de M; por ejemplo, cuando dice: "Debo advertir que Fabián tiene una manera especialmente ruidosa de mover la boca cuando come. Una manera, así, arrastrada de mascar, como si tuviera miedo de que los alimentos se fueran demasiado rápido hacia los intestinos y se le terminara demasiado pronto el placer de la de-gus-ta-ción!" O ésta otra: "Recuerdo que miré su jeta y vi el jugo de los erizos que bajaba de las comisuras de su boca... y sus ojos inyectados en sangre, ¿me comprende?"

[3] _We Must Make Haste-Slowly_ (New York: Random House, 1973), pp. 3-11.

[4] Entrevista con Egon Wolff.

[5] "Expressionism," _Encyclopedia Britannica_, ed. 15th.

[6] Teodosio Fernández Rodríguez, "El teatro de Egon Wolff", Memorias del XVI Congreso organizado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en Madrid. 20-25 de marzo (1975), p. 1257.



CUARTA PARTE

DIMENSION SOCIAL DE LA OBRA DE EGON WOLFF



Al establecer los límites de esta parte de nuestro trabajo, queremos advertir que no es nuestro propósito hacer un estudio sociológico exhaustivo de la producción dramática de Egon Wolff.

Debemos señalar, también, que las bases metodológicas que hemos seguido han sido tomadas de los trabajos del investigador Lucien Goldmann, en especial de su libro Pour une sociologie du roman.[1]

Una de las ventajas que las formulaciones teóricas de Goldmann nos proporciona es la de evitar un estudio tradicional de sociología clásica e incluso marxista:

> L'ancienne thèse marxiste qui voyait dans le prolétariat le seul groupe social pouvant constituer le fondement d'une culture nouvelle, du fait qu'il n'était pas intégré à la société réifiée, partait de la représentation sociologique traditionnelle qui supposait que toute création culturelle authentique et importante ne pouvait naître que d'un accord fondamental entre la structure mentale du créateur et celle d'un groupe partiel plus ou moins vaste, mais à visée universelle. En réalité, pour la société occidentale tout au moins,



> l'analyse marxiste s'est révélée insuffisante; le prolétariat occidental, loin de rester étranger à la société réifiée et de s'y opposer en tant que force révolutionaire, s'y est au contraire intégré dans une large mesure, et son action syndicale et politique, loin de bouleverser cette société et de la remplacer par un monde socialiste, lui a permis de s'y assurer une place relativement meilleure que celle que laisaient prévoir les analyses de Marx (p. 29).

Lo que esta cita pone en evidencia es que las producciones artísticas en general, por ejemplo la pintura contemporánea o el teatro y la poesía moderna, son formas auténticas de creación cultural sin que se puedan considerar unidas a la conciencia de un grupo social particular. Esto, veremos más adelante, se aplica en toda su extensión a la producción dramática de Egon Wolff.

Al mismo tiempo, Goldmann insiste en que estos principios no contradicen toda la tradición de estudios marxistas y apela para confirmarlo al mismo Marx:

> Notre étude confirme, par contre, d'une manière tout à fait inattendue, une des plus importantes analyses marxistes de la pensée bourgeoise, à savoir la théorie du fétichisme de la marchandise et de la réification. Cette analyse, que Marx considérait comme une de ses découvertes les plus importantes, affirmait en effet que dans les sociétés produisant pour le marché (c'est-à-dire dans les types de société où prédomine l'activité économique), la conscience collective perd progressivement toute réalité active et tend à devenir un simple reflet de la vie économique et, à la limite, à disparaître (pp. 29-30).

Ahora bien, el problema que se plantea a continuación es saber cómo se produce la unión entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias en una sociedad donde esta unión tiene lugar fuera de la conciencia colectiva; Goldmann formula la hipótesis de la acción convergente de cuatro factores que se dan en la sociedad contemporánea:



> A. <u>La catégorie de la mediation</u> comme forme fondamentale et de plus en plus développée de pensée, /.../ avec la tendance à penser l'accès à toutes les valeurs sous l'angle et du prestige social des valeurs absolutes et non plus de simples médiations assurant l'accès à d'autres valeurs de caractère qualitatif.
> B. La subsistance dans cette société d'un certain nombre d'individus essentiellement <u>problématiques</u> /.../ Parmi ces individus, se situent en premier lieu tous les créateurs, écrivains, artistes, philosophes, théologiens, hommes d'action, etc., dont la pensée et le comportement sont régis avant tout par la qualité de leur oeuvre sans qu'ils puissent échapper entièrement à l'action du marché et à l'accueil de la société réifiée.
> C. Aucune oeuvre importante ne pouvant être l'expression d'une expérience purement individuelle.
> D. Un ensemble de valeurs qui, sans être trans-individuelles, avaient néanmoins une visée universelle et, à l'intérieur de ces sociétés, une validité générale. C'étaient les valeurs de l'individualisme libéral liées à l'existence même du marché concurrentiel (p. 31).

Un último principio que vale la pena señalar es la falta de expresión de la conciencia burguesa del héroe individual, protagonista esencial de las obras dramáticas de Egon Wolff. Goldmann dice lo siguiente:

> Le roman à héros problématique s'avère ainsi, contrairement à l'opinion traditionnelle, comme une forme littéraire liée sans doute à l'histoire et au développement de la bourgeoisie, mais qui n'est pas l'expression de la conscience réelle ou possible de cette classe (p. 34).

Un estudio basado en los principios teóricos señalados hasta aquí supone los siguientes trabajos prácticos:

> La mise en lumière d'un certain nombre de structures significatives susceptibles de rendre compte au moins en grande partie du contenu et du caractère formel de ces écrits, et d'autre part la démonstration soit de l'homologie soit de la possibilité de trouver une relation significative entre les structures de cet univers littéraire et un certain nombre d'autres structures sociales, économiques, politiques, religieuses, etc (p. 41).



Así, pues, los pasos a seguir en el desarrollo de nuestro trabajo son los siguientes:

1. Imagen del mundo que se nos presenta en la obra de Egon Wolff. (Tenemos que advertir que para establecer las estructuras sociológicas significantes de su teatro, necesitamos considerar toda su producción, lo contrario sería caer en un reduccionismo que afectaría los fundamentos del análisis sociológico y del grado de rigor que queremos otorgarle.)

2. Establecer las homología de esta imagen con las estructuras sociales, económicas, políticas, etc., de Chile moderno.

3. Por último, determinar los contenidos ideológicos que comporta la obra del dramaturgo.

1. Imagen del mundo que se nos presenta en la obra de E. Wolff.

El primer factor que queremos constatar es la coherencia temática que caracteriza la producción de Egon Wolff. Las diferencias que se aprecian entre obras como Flores de papel y Mansión de lechuzas son, como veremos a continuación, más formales que temáticas. Para entender mejor dicha coherencia, conviene recordar que el estreno de su primera obra tiene lugar cuando el autor ha cumplido 32 años y ha finalizado el proceso de fundamentación de los principios ideológicos que dirigirán su vida futura. En cuanto a la parte técnica, Egon Wolff manifiesta su vocación literaria, como expusimos en su biografía, desde muy temprano y, aunque con breves interrupciones, nunca dejó de ejercerla. De aquí que no nos deba sorprender el hecho de que, ya desde su primer estreno, los personajes principales se nos presenten perfectamente indi-



vidualizados mediante estudios psicológicos precisos. En resumen, la producción dramática de Egon Wolff se nos ofrece, desde sus principios, con un elevado grado de perfección técnica y temática que guarda relación directa con el grado de madurez de las estructuras ideológicas de su pensamiento en aquellos momentos y que no han variado en lo substancial a lo largo de los años. Para descubrir las estructuras significativas de la obra dramática del autor, intentaremos seguir el orden cronológico del estreno de las mismas, atendiendo al siguiente principio que Lucien Goldmann establece para la formalización de cualquier análisis sociológico:

> Un principe concret de toute recherche sociologique et génétique prescrivant cependant d'analyser, dans la mesure du possible, le contenu et la structure des écrits de tout écrivain dans leur ordre chronologique (p. 43).

Así, pues, en 1958, tiene lugar el estreno de _Mansión de lechuzas_. Sin entrar en consideraciones estéticas sobre la misma, creemos que la obra es interesante desde el punto de vista sociológico porque establece los límites de la dimensión espacio-temporal del mundo imaginario del autor.

La vieja casa donde tiene lugar el acontecer de _Mansión de lechuzas_ se encuentra en los límites entre la ciudad, que crece amenazadoramente según se nos informa en la obra misma, y el campo en lógica retirada. Así, pues, la que fue en sus días casa señorial está a punto de ser devorada por la expansión de la metrópoli que debe cobijar a las oleadas de gentes que abandonan las tareas agrícolas o vienen de otros centros urbanos afectados por depresiones económicas que les obligan a buscar trabajo en la capital. Dado que ésta es la única vez que el



campo aparece en la obra de Egon Wolff, creemos pertinente dar cuenta de la visión que de él se nos ofrece. El primer encuentro se produce en el momento mismo de levantarse el telón, cuando se escuchan los acordes de esta tonada campestre: "La tarde era triste, la nieve caía; un blanco sudario los campos cubría. Ni un ave volaba, no oíase un rumor... No oíase un rumor..." (p. 166). El tono fúnebre de la canción se repite en todas las ocasiones en que alguno de los personajes habla del campo; así, por ejemplo, dice Marta:

> De niños... éramos vecinos en esta misma tierra, mi marido y yo. Nos criamos juntos, amando las mismas cosas... La vieja reja oxidada, con las garzas de patas largas... La turbina de madera carcomida, en la casa de aguas del fundo... Su abuelo la había instalado para hacer de estas tierras las más ricas de la región y usted ve: una tierra vieja recuerda un cementerio..., todo muere un día y estamos condenados a presenciar esa muerte, sin poder evitarla... (pp. 190-191).

O estas otras palabras de Andrés:

> Mira..., esos tipos, hoy día, comenzaron a hacerme preguntas y yo no sabía que existía el mundo. ¿Y por qué? Mira, ¿qué ha sido del fundo vecino, mamá? Ahora es una población obrera... Y de la quebrada del Helecho, ¿qué ha sido? un canal de desperdicios y carretera para camiones... Es la ciudad que se nos mete dentro (p. 197).

En relación con nuestros objetivos sociológicos podemos decir que estos parlamentos connotan la defunción de la sociedad antigua y de sus estructuras económicas y sociales basadas en la agricultura. La observación de Andrés: "la ciudad se nos mete dentro", que queda confirmada en la próxima obra y en todas las subsiguientes, establece el centro urbano como dimensión espacio-temporal y las estructuras de la sociedad industrial como marco de referencia desde donde se deben estudiar las nuevas relaciones interpersonales.



En cuanto al tema de <u>Mansión de lechuzas</u> nos encontramos en los mismos estados transicionales que vimos en la dimensión espacio-temporal. Pensamos que el tema de la pureza, ya sea del cuerpo o de una casta, es una carencia propia de los miembros de una sociedad ya desaparecida o a punto de desaparecer. En este aspecto la obra mira al pasado. Sin embargo, dado que ese pasado se encuentra en proceso de perder su influencia hegemónica en las estructuras socio-económicas y en las relaciones de éstas con el hombre, la inmersión en la psicología de los personajes en busca de los fundamentos profundos de sus conductas es uno de los factores que representa la intromisión de la modernidad en la obra. Concretamente queremos hacer notar la presencia del psicoanálisis desde estos inicios. La labor de Andrés con respecto a su madre, en su intento por hacerle aceptar la realidad de lo que fue su esposo, no dudamos que coincide con los objetivos de la terapia psicoanalítica.

Otro elemento de modernidad que encontramos en <u>Mansión de lechuzas</u>, que en estos principios de su producción no pasa de ser utilizado como técnica dramática pero que en el futuro se convertirá en tema e incluso servirá de título a una de sus más famosas obras, es el de la "invasión"; es decir, la técnica que el autor utiliza para representar las contradicciones internas de un personaje y, como resultado, las del sistema ideológico que lo apoya es mediante la introducción de un elemento extraño en el mundo espiritual del mismo. La reacción consiguiente, que guarda semejanzas con lo que ocurre a nivel fisiológico, es el establecimiento de un conflicto. En <u>Mansión de lechuzas</u> hay un elemento invasor próximo, la familia Móttola, y un elemento lejano, el crecimiento de la ciudad que amenaza absorberles, como ya hemos señalado. Existen



otros casos concretos de invasiones en los diferentes haceres transformadores de los personajes; sólo mencionaremos, por su importancia estructural, el que tiene lugar en la perspectiva de Andrés: la entrada de Eleonor en su cuarto a pesar de sus protestas. Nos parece importante hacer constar las semejanzas que guarda esta invasión con las que en futuras obras se convertirán en fundamento estructural de las mismas; hablamos concretamente de la invasión del China y de Merluza en las casas de Meyer y Eva respectivamente.

Así como antes constatamos las influencias de la teoría psicoanalítica que subyacen en la naturaleza de los conflictos psicológicos de algunos de los personajes que el autor nos presenta en esta obra, creemos que el tema de la "invasión" guarda relación con una concepción dialéctica del mundo según la formuló Hegel y utilizó Marx.

Adviértase que no entraremos en una definición detallada del concepto de dialéctica, cosa que no cabe en este estudio ni nos sentimos competentes para hacerlo, y nos conformaremos con la explicación que nos proporciona la Enciclopedia Británica bajo el vocablo "dialectics":

> In the system of Hegel dialectic becomes the tendency of a finite object or notions to "supress itself" to "develop contradiction" and to pass over into its own negation. Such dialectic occurs in the spheres of nature and history. "Where there is movement, wherever there is life... there dialectic is at work".[3]

Es Marx quien toma como base del materialismo dialéctico este concepto general de Hegel y lo concretiza estableciendo la dependencia de los procesos mentales y espirituales respecto de los materiales: "They (Marx and Engels) did not deny the reality of mental or spiritual processes, but affirmed their dependences on material processes of which



they were the product".

Nos parece pertinente la consideración de esta última cita para precisar la visión del mundo representado en la obra de Egon Wolff y establecer la hipótesis de trabajo, que podemos formular del siguiente modo: los procesos mentales y espirituales tienen una importancia capital y quien los ignore o postergue en beneficio de otros corre el peligro de no conseguir una lectura óptima. Ahora bien, la afirmación de la individualidad de la persona que ello implica tiene que ser considerada obligatoriamente dentro del marco referencial del mundo social chileno y latinoamericano. Según esto, la injusticia manifiesta que impera en este mundo hace que sólo se potencien las perspectivas que son capaces de romper el individualismo para entrar en contacto con "el otro" y, en consecuencia, con el mundo de referencia espacio-temporal. En efecto, creemos que existe una relación dialéctica entre el psicologismo individualista y la necesidad de una acción colectiva frente a la injusticia de las estructuras económicas y sociales. Es la tensión que esta relación establece la que hace que el teatro de Egon Wolff se caracterice por una ausencia de dogmatismo doctrinario de cualquier tipo. Diríamos, en conclusión, que el propósito fundamental del autor consiste en la representación escénica de la tensión dialéctica de estos dos mundos y pensamos que la dificultad de su propósito la expresan estas palabras de otro escritor problemático, Alain Robbe-Grillet, tomadas de las declaraciones que realizó con motivo del homenaje que se le ofreció a principios de marzo de 1983 en Madrid y Barcelona:

> Comprender es una palabra falsa, porque tiene algo de encarcelar, de empaquetar, de etiquetar. Lo que yo hago no tiene nada que ver con el realismo, que es lo que se puede meter en un frasco para tranqui-



> lizar las conciencias, sino con "lo real", que está lleno de agujeros, que inquieta, que es inaprensible. Eso es lo que pienso seguir haciendo, en todos los terrenos.[4]

En el mismo año 1958, en el que se estrena Mansión de lechuzas, y sólo con la diferencia de unos meses, se representa Discípulos del miedo.[5]

La amenaza de ser absorbidos por el avance de la gran ciudad, de la que nos informaban algunos personajes de Mansión de lechuzas, se lleva a cabo en esta obra. Lógicamente, y como analizaremos más adelante, los problemas con que se enfrentan los personajes son propios de los habitantes de las grandes ciudades modernas. Ya dentro de la urbe, nos introducimos en la casa de una familia de la clase media cuyos miembros son: los padres, Matilde y Juan, y sus tres hijos, Jorge, Ricardo y Sara.

A poco de comenzar la obra, en la conversación que tiene lugar entre los esposos, asistimos a la formulación de la contradicción que constituye el detonador de la mayoría de las situaciones dramáticas que acontecen en el transcurso de la misma:

> Juan: No des tanta importancia a los bienes materiales mujer, lo que importa es otra cosa. Siempre me ha gustado el patio de mi casa, porque tengo en él una mata de lilas y me gustan las lilas cuando están en flor. Gozo cuando veo contentos a los conejos y oigo cantar a los canarios. No veo por qué eso puede traer la infelicidad a nadie (p. 103).

El tema vuelve a surgir en boca de Manuel, amigo de Juan, cuando dice a Matilde:

> Manuel: (Con cautela.) Estos asuntos de los negocios es moneda de dos caras, ¿sabes? Traen plata por un lado y preocupaciones por el otro... ¿están bien estos duraznos o más enteros?



> Matilde: Están bien así. Pero, ¿no cree Ud. que vale la pena afrontarlo?
> Manuel: Yo, para serle franco, prefiero mi pisito en un rincón del bar y mi partidita de dominó bien ganada. Pero es cosa de punto de vista, naturalmente... (pp. 110-111).

Estas dos citas nos descubren las raíces que el teatro de Wolff guarda con la tradición cultural de occidente.

Nos referimos a la idea horaciana del "carpe diem" que se observa en ambas. Vale la pena, sin embargo, hacer notar que son pronunciadas por las personas de mayor edad de la obra, aquéllas que insisten repetidamente en la idea de que los tiempos pasados fueron mejores, otro de los temas tratados en los clásicos.

Encontramos aspectos de mayor modernidad cuando consideramos el modo en que los personajes jóvenes, aquellos que tienen la obligación de proyectar su futuro dentro de una economía de libre mercado, procuran alcanzar el ideal de la vida pacífica. Decimos dentro de una economía de libre mercado porque queremos recordar que en la obra de Wolff no se presenta directamente la posibilidad de un cambio revolucionario de sistema.

Los jóvenes son: Jorge, Ricardo, Sara, Cora y Ester. Estas dos últimas son las respectivas novias de los primeros. Los haceres de estos personajes se pueden reducir, sin que por ello se falsifique el sentido de la pieza teatral, a los que encarnan los hermanos. Sara es el personaje más débil y podríamos incluso afirmar que la estructura de _Discípulos del miedo_ no sufriría detrimento al suprimir su perspectiva.

Según esto, tomaremos los haceres de Jorge y Ricardo como paradigmas de dos actitudes frente al mundo: el primero renuncia a todo sentimiento y acepta vivir en medio de negocios poco limpios; el segundo vive una



vida de austeridad, pero dirigida por valores espirituales. Estas son las palabras del propio Jorge:

> Jorge: Cuando te oigo hablar, me parece que no vivieras en esta tierra. ¿Dónde crees que vas a llegar con tus ideas? ¿Qué no te has dado cuenta que los únicos que salen adelante en la vida son los que tienen plata?
> Ricardo: No entendiste nada de lo que dije ¿no es cierto?
> Jorge: Lo que entendí es que eres uno de esos ilusos que andan con el paso cambiado. Son los jetones que viven de ideales y no tienen dónde caerse muertos. No doy un peso por ninguno (p. 114).

La actitud de Ricardo creemos que está suficientemente representada en el siguiente parlamento a su madre:

> Ahora sé que no me pierdo nada. Hasta ese día vivía comparándome con los demás y me avergonzaba de ser lo que era. Por eso me peleé con Jorge y contigo. Pero cuando me casé con la Ester, tuve que pensar sólo en mi trabajo y me comenzó a gustar de verdad... porque lo que hacía me daba para vivir con ella y poder gozar estas cosas, mamá. Cosas sencillas pero que hacen gozar lo mismo, porque yo gozo con lo que hago en el garage. Saco piezas gastadas de los autos y las arreglo. Las lijo. Las ajusto. Les hago chavetas nuevas. Les pongo grasa y las dejo funcionando. Es un sentimiento que no tiene límites, porque uno se siente útil en todo lo que hace. Aunque no sea más que clavar un clavo, para impedir que algo se venga abajo. ¿Con qué se paga eso? ¿Entendistes? (p. 164)

Su parlamento plantea el problema del trabajo alienante y la necesidad de sentir o buscar satisfacción en el oficio que desempeñamos, problema que sigue vigente hoy en día, y del que está consciente cierto sector del capitalismo que ha descubierto que la producción aumenta cuando se crea mayor "rapport" entre el obrero y su trabajo. Reconocemos, sin embargo, que el modo en que lo representa Egon Wolff en esta obra tiene ciertos aspectos idealistas e individualistas debido, quizá, a la relación amistosa entre empresario-obrero, Cicero-Ricardo, que es pro-



pia de un estado primitivo del capitalismo, algo diferente a la que tiene lugar entre la empresa anónima y despersonalizada y el trabajador más actual. De todos modos, nos parece que es un elemento de la modernidad del teatro del autor, sobre todo, si tenemos en cuenta que la obra fue escrita en 1958.

En este mismo sentido, creemos que Ricardo es representante de la ruptura que se ha producido en nuestro mundo entre la naturaleza y el hombre. Aquélla ya no es el refugio donde el poeta "planta por su misma mano un huerto en la ladera del monte y se alegra del fruto que ya se muestra". Ricardo es miembro de la generación que realiza su primer contacto con la naturaleza a través de representaciones gráficas. Por ello, nos parece importante evidencia el problema social que plantea este personaje.

La actitud inconformista de Ricardo consigo mismo y con la realidad se encuentra en consonancia con el carácter "transitivo" que muestra su hacer funcional: el Destinatario de éste no es solamente él, sino también su esposa, su madre enferma, el patrón con el que establece una relación de amistad y, en general, todos aquellos que se benefician de su trabajo bien hecho.

Su hermano, por el contrario, tiene una perspectiva caracterizada por la "reflexividad": no ayuda a su padre cuando lo necesita; pierde la novia sin que ello signifique desmejoramiento en su estado, lo que representa una falta de amor hacia ella; no hace nada en favor de su madre a la muerte de Juan y, en general, perjudica a los clientes con sus sucios negocios. Analizando ahora la correspondencia que existe entre estos hechos y la actitud que muestra frente a la vida, observa-



mos que considera el dinero como principio de valor absoluto, y todo lo que se haga para conseguirlo será lícito. Este personaje es el primero de una serie en la que el autor va a desarrollar uno de sus temas favoritos: la sospecha de que para prosperar en este mundo del libre mercado hay que transgredir todo valor ético.

Ahora bien, podría pensarse, por lo que venimos diciendo, que existe una especie de maniqueismo estructural en Discípulos del miedo, correspondiendo a Ricardo el papel del "bueno" y a Jorge el del "malo". Nada más ajeno a la idea de la obra. En primer lugar, el carácter abierto de la misma lo niega: aquí no se castiga ni se premia a nadie. Ricardo vive en la pobreza y Jorge continúa con el éxito económico que le permite una vida holgada. Se deja al lector-espectador y a su conciencia la labor de potenciar una de las posiciones y rechazar otra. Sin embargo, es verdad que el autor trabaja con una ley psicológica que aceptamos como propia de nuestra condición y que podemos formular en términos tan sencillos como los siguientes: tendencia a buscar la felicidad. Decimos que la obra apela a la conciencia del lector-espectador, en cuanto la soledad y el miedo, que son ingredientes fundamentales de la conducta de Jorge, son negadores de un proyecto de vida feliz y sólo la mala lectura puede ocultarlo. Mediante este recurso psicológico un poco complejo podemos afirmar que la obra potencia la perspectiva de Ricardo y niega la de Jorge.

Una vez introducidos en el campo psicológico, consideraremos el segundo factor que niega toda acusación de maniqueismo en Discípulos del miedo. Nos referimos al hecho de que el autor nos ofrece los antecedentes que han influido en las decisiones y conductas futuras de los



personajes. En el caso de Jorge, su recuerdo es el siguiente:

> La verdad y toda esa jerigonza es una trampa en la clase de vida que tengo que llevar. ¿Quieres saber cómo hice mi primer negocio? Tenía catorce años, trabajaba en la tienda de mis padres. Un día llegó un muerto de hambre que vendía bolsas de papel. Me contó una historia triste y le compré el atado de bolsas, con plata de la caja. En la tarde volvió mi madre. Me armó una escena y me obligó a venderlas en las tiendas del barrio una por una. Las vendí pero juré no caer más en sentimentalismos y me mantengo en mi línea (p. 119).

Una segunda experiencia que afecta su estructura mental se aprecia en este diálogo:

> Jorge: Y cuando a los catorce años tenía que estar diez horas de pie tras el mesón, ¿pensabas en mi pierna también?
> Matilde: Necesitaba tu ayuda en la tienda, hijo.
> Jorge: Te ahorraba un empleado, ¿no es cierto?
> Matilde: Jorge, ¡no digas eso!
> Jorge: Nunca me preguntaste si quería seguir estudiando, mamá.
> Matilde: Pero, hijo. Repetiste primer año. ¡Recuérdalo!
> Jorge: A lo mejor sólo me faltó alguien que me impulsara a estudiar. Siempre te oí decir que el estudio era una pérdida de tiempo (pp. 129-130).

Deliberadamente hemos esperado este momento para introducir el personaje de Matilde, la madre, que sufre un trauma psicológico. En este aspecto es importante establecer una relación con Marta, la madre en <u>Mansión de lechuzas</u>. En el caso de Matilde su experiencia es la siguiente:

> Lo doloroso es a los extremos que puede llevar la pobreza. Deja contarte algo que no puedo olvidar, para que entiendas. Mi madre estaba enferma. De los pulmones, te he contado Sara. Tosía todo el día... El día que murió mi madre no derramó una lágrima... No le importó nada... Parecía hasta contento... ¡Sí, hija... Contento!... Porque le quitaba un peso de encima... Los últimos meses, no le compraba remedios... La dejaba sola... Se iba al



> bar... No le importaba... Porque hasta la muerte deja de tener importancia, cuando lo único que hay es miseria, hija. Por eso quiero que te cases bien, Sara. Con un muchacho con plata. Montones de plata... Para que tengas cosas... Eres bonita. Puedes salir adelante en lo que quieras (p. 148).

Según esto, entendemos que vivió durante quince años entre su padre borracho y su madre enferma. Por ello, pensamos que es pertinente el diagnóstico de estado traumático que sufre, actualizado en su horror a la pobreza. El intelectual Manuel Vicent nos habla de los síntomas que provoca el miedo de este modo:

> El miedo limita por arriba con la adulación, y por abajo, con el ejercicio del terror. El terror que un hombre ejerce con su inferior suele estar en proporción directa con la adulación que usa con el superior.[6]

Si analizamos la conducta de Matilde, con el objeto de observar el cumplimiento de los supuestos de Vicent, comprobamos que ha usado la tiranía con su hijo Jorge apartándole de la escuela y haciéndole arrepentirse de sus sentimientos humanitarios, y con su esposo a quien ha obligado a meterse en negocios para los que no estaba preparado. La adulación se observa en la visita de Cora, la novia de Jorge, al saber de su pertenencia a la clase pudiente.

Como Marta, Matilde tiene una experiencia que, en teoría, podría ofrecer elementos terapéuticos para su estado. Nos referimos a la pérdida de sus ahorros, de su negocio, de su esposo, de su hijo Jorge y de su hija que no la visita. Pero a diferencia de aquélla, se niega a ver la opción que le ofrece su hijo Ricardo.

Tampoco, como lo vimos en Mansión de lechuzas, se puede obviar su carácter social. La relación dialéctica entre los estados espirituales



y morales y las condiciones materiales, se convierte gradualmente, con esta nueva aparición, en una estructura significante de la obra de Egon Wolff.

Por último, nos queda por analizar el elemento "invasor" que, como propusimos al formular nuestra hipótesis, es el ingrediente fundamental de la técnica dramática de Egon Wolff.

En <u>Mansión de lechuzas</u>, apuntamos a la familia Móttola como representante externo del elemento "invasor". No mencionamos, sin embargo, la lucha interna de los personajes, por ejemplo, los impulsos a los que tienen que enfrentarse los hijos en su despertar sexual, por considerarlo de un carácter particularmente psicologista y poco original. Pero es ahora, cuando la problemática psicológica de Ricardo y Jorge adquiere dimensión social, que poseemos los antecedentes necesarios para poder acernarnos a la comprensión profunda del concepto dialéctico de "invasión" que, al mismo tiempo, nos permite formular lo que va a contituirse en el tema general de la estructura profunda de la producción dramática de Egon Wolff, según sus propias palabras: "la búsqueda de los valores auténticos".[7]

De acuerdo a esto, nos vemos obligados a intentar una definición del concepto de "ser humano" que el autor posee, sin el cual no creemos que se pueda captar las particularidades de esa formulación. Ante la imposibilidad de encontrar una definición específica, utilizaremos como base para establecerla el epíteto de "traumático" que él emplea cuando se refiere al hombre moderno. Según esto, Egon Wolff considera al ser humano como traumatizado, en cuanto ciertos impulsos vitales -amor, comunicación, búsqueda de la felicidad, etc.-, se encuentran en



conflicto directo con las condiciones socio-económicas del mundo moderno; más concretamente creemos que las posibilidades de desarrollo de las necesidades espirituales del ser humano se encuentran en desventaja ante las circunstancias económico-materiales que la sociedad ha ido creando artificialmente e introduciendo en nosotros durante el período de aprendizaje. Es en este sentido que debemos entender la afirmación de Egon Wolff de que el despertar del ser humano a la vida consciente es "traumático".

En conclusión, podemos establecer que el elemento "invasión" tiene lugar, de acuerdo a la concepción del hombre del autor, en el interior del personaje lo que no impide, sin embargo, que en algunas obras sea también parte de la estructura formal de la misma que se actualiza en una invasión real. A partir de aquí, es posible ver a Ricardo como adalid de los personajes que buscan su autenticidad en la obra dramática de Egon Wolff. Aunque no cabe duda que Andrés de Mansión de lechuzas, en cuanto se preocupa de encontrar una respuesta honesta a su desasosiego sexual, es el antecedente directo de aquél.

Con gran éxito, según nos informa Juan Andrés Piña,[8] y presentado por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, se estrena un año después, 1959, Parejas de trapo.[9]

Ya en esta tercera experiencia, el lector comienza a descubrir similitudes y relaciones con las dos anteriores. Por ejemplo, en Parejas de trapo la familia de emigrantes checoslovacos Balik nos trae a la memoria la de los Móttola de Mansión de lechuzas. La idea de la pareja Jaime y Cristina bien pudiera haber surgido de la consumación del matrimonio entre Jorge y Cora de Discípulos del miedo. La dimensión espacio-



temporal sigue siendo la misma: una ciudad grande del Chile moderno que podría ser cualquiera del continente latinoamericano.

El proceso que desencadena la acción dramática, muy semejante al ya estudiado, consiste en colocar a un personaje, o a un grupo de ellos, en una determinada situación y observar su desarrollo. En el caso presente es el matrimonio de Jaime, un joven de la clase media, con Cristina, miembro de la clase alta y, aunque existe amor cuando se establece el contrato, Jaime se siente fascinado por la clase superior.

Queremos hacer hincapié, con la experiencia que nos ofrecen las dos obras ya estudiadas, en este proceso y señalar que la dinámica estructural de la dramaturgia de Wolff va del individuo a la superestructura del mundo en que ha sido colocado y no a la inversa. Críticos, como Juan Andrés Piña, hacen comentarios de la siguiente naturaleza a propósito de esta obra:

> Un año después, en 1959, Wolff estrena su Parejas de Trapo, en la cual vuelve sobre una clase prototípica a sus obras: la burguesía con caracteres de aristocracia. El desenmascaramiento de la inutilidad y falsedad de los protagonistas de una capa alta y, como siempre, la proposición de otros seres honestos, será el motivo central de la obra (p. 17).

Respetando su opinión, que no nos parece equivocada, consideramos necesario aclarar que nuestro autor no "vuelve" sobre la clase burguesa, sino que el personaje, en cuanto individuo y perteneciente a una determinada dimensión espacio-temporal, tiene que encontrarse necesariamente con los valores ideológicos burgueses en algún momento de su experiencia vital.

Domingo Piga también habla de esta obra en términos parecidos:

> Este drama pinta un mundo social corrompido de aris-



> tócratas y arribistas, de manera tan viva y sobria, con personajes tan bien delineados, con un lenguaje tan auténtico, que nos hace pensar que Wolff ha conseguido alcanzar el comienzo de su madurez.[10]

Sentimos disentir del crítico respecto de que el propósito de la obra sea "pintar un mundo social corrompido". Se nos podría objetar que la diferencia que queremos establecer es irrelevante ya que ambos movimientos, el que va de la superestructura al individuo o al inverso, se encuentran en un punto medio. Sin descalificar la validez de esta objeción, nuestra propuesta tiene la ventaja de evitar perplejidades, como las del mencionado Juan Andrés Piña que se queja de la inverosimilitud de algunos finales de las obras del autor entre las que se encuentra Parejas de Trapo; dice al respecto: "Pero, al igual que en otras obras, el cambio realizado no resulta verosímil al interior de la lógica del drama" (p. 18). Esto nos parece ser el resultado de la inversión del vector de movimiento de que hablamos, y el crítico deja sobrentender en esta cita, con mucha lógica, que la superestructura, fundamentada en la ideología burguesa en cuanto clase dominante, debe recibir un castigo porque es mala en sí, según ha sido establecido de antemano, y no deducido de la obra. En otras palabras, la ausencia de compromiso ideológico/político que existe en la dramaturgia de Egon Wolff es difícil de aceptar para ciertos críticos llamados de izquierda que han observado las potencialidades del teatro de nuestro autor y les gustaría valorizarlas desde un determinado punto de vista.

Volviendo al mundo concreto de Parejas de Trapo, señalemos que no nos parece que la conclusión de la misma contradiga ningún principio de "verosimilitud al interior de la lógica del drama". Sin saber lo que el crítico entiende por "la lógical del drama", pensamos que podemos in-



ferir ciertos factores de discusión. En primer lugar, afirmamos que el final del drama posee un carácter abierto, es decir, que los cambios de los que se queja Piña no son definitivos; por ejemplo, el lazo matrimonial entre Cristina y Jaime queda suspendido por el momento, la posibilidad que a él se le ofrece de comenzar un trabajo honesto y con ello una nueva vida se queda sólo en posibilidad.

Por otra parte, creemos que la pertinencia de la justicia poética que regula la perspectiva de Jaime corresponde al grado de responsabilidad que éste tiene en el desarrollo de la dinámina de su hacer transformador. Los momentos más importantes de la misma pueden resumirse así: el amor y la fascinación por la vida que lleva la alta burguesía son los factores que mueven a Jaime a contraer matrimonio con Cristina. La oposición del padre de ella a que se lleve a cabo el matrimonio es conocido por Jaime, y no puede evitar que su amor propio se sienta herido cuando se le descalifica como cónyuge apropiado por su pertenencia a un grado inferior del escalafón social. En ningún momento de la obra se nos informa de que desee entrar en el mundo de la alta burguesía por razones arribistas o puramente ambiciosas. Sin embargo, su ánimo generoso le empuja a aceptar el reto que la actitud de su suegro representa para él, y se introduce en el mundo de las altas esferas económicas para el que no está preparado. Este camino le lleva a lo que su conciencia no puede soportar: el robo.

A partir de lo anterior, resulta evidente que su responsabilidad en el desarrollo de su hacer transformador está mediatizada: por lo tanto, la correspondiente mediatización de la justicia poética se cumple en un grado equitativo.



Si la acusación de falta de verosimilitud que se le achaca a la obra se fundamenta en los cambios que se producen en las perspectivas secundarias, las de Charlie y Mónica, podemos argumentar que, en primer lugar, el mismo hecho de tratarse de quehaceres secundarios ya es una razón que pone en entredicho la afirmación general del crítico; en segundo lugar, y a pesar de lo que pueda aparecer superficialmente, no pensamos que el mejoramiento que obtienen sus perspectivas tenga mucho en común con el tópico "final feliz" que ha caracterizado el teatro de ideología burguesa. Lo que se nos ofrece en ambas perspectivas es el propósito de un nuevo proyecto de vida que las coloca en un nivel de similitud con la perspectiva de Jaime. Queremos añadir también el hecho significativo de que el autor nos muestra, como en el caso anterior, el proceso psicológico que ha conducido a esos personajes a tomar la decisión de comenzar una nueva clase de existencia.

Este carácter abierto y carente de todo determinismo tiene su fundamento en la relación dialéctica que establecen la interdependencia de los mundos psicológico y social, es decir, el individual y el superestructural.

En el caso de <u>Parejas de Trapo</u> tenemos a Jaime, por un lado, que ha sido educado en un ambiente modesto, por el otro, a Cristina, miembro de la clase alta, de la cual se enamora y con la que llega a establecer lazos matrimoniales. En el diálogo final de la obra se insiste en el hecho de que la verdadera razón de ese matrimonio fue el amor. Estas son sus propias palabras:

> Jaime: Cristina, por Dios...¿No ves que la única mujer que he querido realmente has sido tú?... Desde que nos casamos contra tu familia, te admiraba

> por tu lucha contra ella. Me habría dejado matar por tí en ese tiempo...
> Cristina: ¿Y qué nos pasó entonces?... No me casé contigo sólo por orgullo, como dice mi papá... Lo hice porque te quería... Llegué a imaginarme que seríamos una de esas parejas admirables que, cuando viejos, mueren tomados de la mano... ¿Qué nos pasó?
> Jaime: Debe ser que te perdí el respeto... Desde que comencé a verte cómo vagabas ociosa por la casa... sin hacer nada útil... Exigiendo el bienestar que creías natural, sin contribuir en nada a mi vida... Vivías tu vida; yo la mía... No se me hizo difícil engañarte... (p. 48).

Según esto, no podemos dudar que existió verdadero amor, lo que da carácter transitivo a un posible Modelo Actancial lo que equivale, ateniéndonos a las leyes de la justicia poética que rigen el mundo imaginario de la producción de Egon Wolff, a la concepción de un futuro con redención.

Sin embargo, el fundamento que el teatro del dramaturgo chileno tiene en "lo real", como venimos afirmando, le evita caer en idealismos simplistas; el sentimiento individual, ya sea de bondad, amor o de otra especie, no tiene existencia propia hasta que se haya enfrentado al mundo de las superestructuras sociales y económicas dominadas en el momento actual por la ideología burguesa y cuya naturaleza entra en conflicto con dicho sentimiento. Pensamos que éste es el problema que acosa a Cristina que muestra su perplejidad ante su situación del modo siguiente:

> Sólo sé que algo está mal en nuestra manera de vivir, porque me separa de tí cuando te quiero... No sé... Pensar... Revisar mi vida... Encontrar una salida a esta confusión... Me iré a Europa por un tiempo...
> No sé Jaime... No sé nada... Sólo sé que es terrible querer y no poder querer... ¿Será porque sólo nos preparan a medias para el amor, Jaime?...



¿Será que primero hay que... merecerlo? (p. 49)

Pensamos que debajo de esta intuición poética de Egon Wolff se esconden conceptos atingentes a una antropología filosófica contemporánea, título del libro publicado recientemente por el filósofo Juan David García Bacca, en cuyo comentario crítico a cargo de Carlos Gurméndez se lee:

> Somos para no ser, constituyéndonos como realidades irreales. Sólo en tanto personas, existimos con plenitud de totalidad de existencia. Porque la personalidad es la universalidad de la individualidad. Las diferencias con los otros menguan, disminuyen... Mientras el individuo se aferra al Yo, la persona se dilata, se entrega, abriéndose totalmente. La personalidad es un microcosmo que se constituye por un abrazo amoroso a todo lo que es ajeno. Pero Yo realmente se es cuando vive el hombre su cuerpo como una dramática o patética tensión indivisa.[11]

Cristina no se aferra al "Yo" lo suficiente como para que se produzca el cambio ideológico y, en consecuencia, el "abrazo amoroso a todo lo que es ajeno" no se consuma. Carlos Gurméndez continua diciendo:

> La corporeidad es un mecanismo material, máquina regida por leyes matemáticas y a la vez un ser, un estar siendo en el mundo para sí mismo, un alma. Por esta razón, cuando vivimos plenamente, ignoramos nuestro cuerpo, lo olvidamos por completo, lo ocultamos sin aniquilarlo. El cuerpo es, pues, el "sentido" de nuestros sentidos materiales... Pero el cuerpo está situado en un campo, un mundo objetivo al que pertenece necesariamente. Esta objetividad que vive la subjetividad del cuerpo es el espíritu (p. 3).

Objetividad/subjetividad; cuerpo/alma; material/espiritual, son categorías que engloban la que de un modo rudimentario hemos formulado nosotros como psicología individual/ideología de la superestructura social y que hemos establecido como eje paradigmático de la estructura del teatro de Wolff.



Pensamos que es importante volver a insistir en el antidogmatismo y antideterminismo que el cumplimiento de los requisitos de la puesta en práctica de este eje paradigmático impone. Al respecto, volvemos a observar que los personajes deben sufrir en su quehacer transformador las consecuencias de la ideología que ha predominado en su vida anterior. En el caso de Cristina, por ejemplo, aunque no está imposibilitada para sentir impulsos sinceros de búsqueda de autenticidad, el lastre de su educación es tan fuerte que no tiene éxito en su lucha contra la carencia que la afecta. Jaime dice así:

> Algo debe estar mal en tu educación que, queriéndote, haya terminado por rechazarte... Traté de asimilarme a tu mundo porque me fascinaba... ahora sé que no hay nada fascinante en Uds... Lo comprendí cuando ví la ansiedad de tu padre por "limpiar" la cara de nuestro matrimonio... con terror al qué dirán... (p. 48).

En el caso de Jaime el proceso es parecido. El hecho de haber pertenecido a una familia modesta, con los principios ideológicos que esto implica, hace que su conciencia no pueda soportar el sentimiento de culpa que le ocasiona el haber robado los ahorros de Tolín:

> Cristina: ¿Qué crees que eres?
> Jaime: Sólo un tipo corriente, supongo... Nada brillante... No soy ni siquiera un hombre de carácter, tu ves... Si fuera estaría en algún lugar creando algo... No me habría dejado deslumbrar por tu vida, porque tendría la mía. Hay una sola cosa que sé con toda seguridad, Cristina... Que no daré un solo paso más en el sentido que puedan volver a llamarme ladrón... (p. 48).

En conclusión, podemos decir que las perspectivas de Cristina, Jaime, Mónica y Charlie se abren al futuro posponiendo sus resultados. Ahora bien, según establecimos en nuestra hipótesis, el teatro de Egon Wolff está comprometido con la realidad que lo genera y, por tanto, sólo aquellas



perspectivas que posean un carácter transitivo van a ser potenciadas por la obra.

En Parejas de Trapo las perspectivas que poseen este carácter en mayor grado son las de Jan y Milena Balik. Esto se observa, de acuerdo a nuestro método, al considerar el elemento que ocupa la casilla del Destinatario del posible Modelo Actancial. Los Balik buscan una colaboración honesta con Jaime y Charlie. Incluso cuando se descubre el engaño de que se les ha querido hacer víctimas ofrecen una posibilidad de trabajo a aquél.

La perspectiva que la obra descalifica es la de Jorge Larrain Portales, padre de Cristina. Huelga toda cita ya que su falta de honestidad es evidente. Engaña en la banca, en la política, a su mujer y a sus colaboradores; es decir, el carácter individualista, y por tanto, "reflexivo", es la regla de todas sus acciones. La sospecha, ya apuntada en el estudio de Discípulos del miedo de la imposibilidad de compromiso entre la acumulación de grandes cantidades de dinero y un modo honesto de conseguirlo está expresado específicamente en esta obra en el siguiente parlamento de Balik sobre Jaime:

> Es mucho más capaz de lo que Ud. piensa... En verdad es tan capaz como cualquiera... Su marido está confundido porque cree que sólo puede ganar su amor con dinero... mucho dinero... Y eso no se gana fácilmente en trabajos honrados... (p. 46)

No estará de más insistir en la función de marco que estas últimas perspectivas tienen dentro de la estructura de la obra. Los quehaceres, que cuantitativa y cualitativamente adquieren mayor volumen, son las que se encuentran en el desarrollo de su proceso dialéctico, es decir, las de Jaime, Cristina, Mónica y Charlie.



Por último nos falta constatar el elemento "invasor" de Parejas de Trapo. Esta categoría recae en la familia Balik y, como es evidente, es de naturaleza externa. Ellos son los que ponen en marcha todo el conflicto dialéctico y dramático.

En 1960 aparece Niñamadre.[12] Como dijimos en los comentarios sobre el texto que introducían el análisis funcional que hicimos de esta obra, Egon Wolff escribe una especie de prólogo dentro de las acotaciones introductorias. En él se esfuerza conscientemente por especificar el marco espacio-temporal en que va a tener lugar la obra. El lector, atento como está al desarrollo dramático, corre el peligro de olvidarse de las advertencias que el autor nos da en esta nota introductoria. Pensamos que es necesario evitar este peligro si queremos conseguir una lectura más adecuada, ya que el dramaturgo habla de ellas "como el espíritu" de Niñamadre. Estos son algunos de los párrafos más significativos del texto que llamamos prólogo:

> Fue en su tiempo, a comienzos de siglo, una buena propiedad de un promisorio barrio de arrabal residencial. Los antojos urbanísticos desviaron sin embargo, el cauce del crecimiento de la ciudad... Está ubicada en medio de una calle sin salida, donde la civilización sólo entra diez metros, lo justo para apretar el freno y conectar el cambio de marcha atrás...
> Como decíamos, el diseño de una ciudad tiene, sin embargo, sus caprichos. En medio de esas zonas de olvido, surgen islas de progreso que se agrupan generalmente alrededor de algún edificio moderno o una plaza pública y que confieren a todo el ámbito una apariencia mundana, ajena a la atmósfera de siesta y sueño que la rodea. Nuestra casa está situada peligrosamente a dos cuadras de uno de esos centros, justo donde termina su ruido.
> A las seis de la tarde abren las puertas de las fábricas de bomboneras plásticas y persianas de aluminio que hay por ahí cerca y una muchedumbre de obreros invaden el ámbito. Es la hora en que comien-



> za a oírse sobre los techos, la voz de la discorola automática y las risas y gritos intermitentes de los grupos que deambulan. Chirrean frenos; suenan claxones. Hasta los gatos lacios de sueño, se encaraman sobre los techos para ver qué pasa. Nuestra casa no puede evitar ni ignorar nada de eso, está escrito en el espacio del tiempo. Ese es el espíritu que debe reinar en esta representación; ese aire que refleja la intromisión violenta de lo moderno (pp. 35-36).

Una puesta en escena responsable de la obra tendrá que tener en cuenta todo esto, gracias a lo cual el espectador no correrá el riesgo apuntado para el lector.

Pero nuestro propósito es investigar las razones profundas que condujeron al autor a escribir acotaciones tan largas y precisas sobre la dimensión espacio-temporal, hasta el grado de considerarlas como el "espíritu" de la obra. Creemos que una mala interpretación del predominio de la naturaleza psicológica de la obra, como creadora de las tensiones dramáticas, puede conducir a confusión; incluso a pesar del intento de mostrar la raíz sociológica de las carencias de los personajes. Por ejemplo, los peligros de un desmedido énfasis de los aspectos simbólicos y costumbristas de Polla, que también nosotros hemos apuntado, representaría un empobrecimiento de dicho personaje y de la obra total. Estos escollos son evitados por la atención especial que el autor presta a la superestructura social. Según esto, tenemos establecido nuevamente el conflicto dialéctico que hemos observado en las obras anteriores, individualidad vs. superestructura social.

Ahora bien, observamos que Niñamadre tiene una personalidad propia bien definida dentro de la producción del autor, lo que se debe, pensamos, al hecho de que nos presenta un aspecto nuevo del eje paradigmático.



En esta obra, el autor va a dejar de lado la búsqueda de la autenticidad del individuo dentro de las relaciones de productividad que la economía de libre mercado impone, como ocurría con los protagonistas de Díscipulos del miedo y Parejas de Trapo, y va a pasar a representar las consecuencias que la "intromisión violenta de lo moderno" ocasiona en las relaciones interpersonales. No decimos que esta temática sea totalmente nueva o no tenga relación con la anterior, pues ya vimos cómo Jaime y Cristina, Charlie y Mónica sufren degradaciones en sus estados emocionales que les llevan a sentir la soledad, sino que intentamos señalar que la obra no potenció en aquella ocasión esas posibilidades dramáticas. En Niñamadre, por el contrario, la soledad se constituye, según muestran los Mandatarios de los diferentes Modelos Actanciales establecidos en nuestro análisis, en la carencia común a todos los personajes de la obra. Sin embargo, como ya es característico en el teatro de Egon Wolff, éste se preocupa de individualizar a sus personajes hasta el punto de rastrear sus infraestructuras psicológicas en sus respectivas infancias o momentos trascendentales de sus años juveniles. Así, por ejemplo, vemos que Polla es entregada por sus parientes a una institución caritativa, lo que significa que la familia, que en la sociedad tradicional tenía un carácter protector y tribal, comienza a sufrir una desintegración ante la "intromisión" de lo moderno. Es un lugar común en los estudios sociológicos hablar del incremento de la prostitución en los centros urbanos, o del establecimiento de una prostitución organizada que la llegada y el desarrollo del capitalismo ocasiona; ésta es la situación de la madre de Pablo. Los casos de Ana y Paulina nos ofrecen aspectos de las nuevas y más complejas relaciones amorosas de los jóvenes. Aníbal Crespo es



la víctima de un sistema agresivo y competitivo, en el que personas tímidas o acosadas por complejos no tienen muchas posibilidades de éxito. Víctor, que mantiene aspectos comunes con los personajes ya analizados anteriormente, por ejemplo, Jorge en Discípulos del miedo, o Jaime y Charlie en Parejas de Trapo, es el representante de los que han aceptado lo material como única razón de vivir -personaje que se encuentra con bastante frecuencia en nuestra sociedad-, y que en el fondo también sufre de soledad por su falta de principios éticos, es decir, por su inautenticidad.

Vale la pena señalar que, por primera vez en lo que llevamos visto de la producción de nuestro autor, los personajes pertenecen a un nivel social francamente bajo. Esta particularidad podría explicarse por el hecho de que la mayoría de ellos tienen un evidente carácter de víctima del elemento "invasor" ya mencionado: lo moderno y su intromisión violenta. Esto explicaría el fenómeno de la desaparición abrupta de uno de los temas que se había mantenido constante: la apología de la vitud del trabajo, virtud de naturaleza burguesa, como camino para conseguir la autenticidad. En una breve mirada retrospectiva observamos que, ya en Mansión de lechuzas, Andrés deja la casa para salir a buscar trabajo como modo de encontrarse a sí mismo. El cultivo de flores de Marta y sus hijos tiene más bien un carácter escapista que real. En Discípulos del miedo el enfrentamiento entre los dos hermanos se plantea a nivel de ocupación laboral honesta. Por fin, en Parejas de Trapo el tema del trabajo se constituye en piedra angular de la estructura temática de la obra, y tiene en la familia Balik sus apologetas. Incluso en Niñamadre tenemos a Hans como el representante del trabajo no alienante, aunque lo



secundario de su perspectiva no le conceda más que un lugar complementario en el mosaico de caracteres que forma la obra. Lo verdaderamente significativo del hecho de que miembros del proletariado y lumpen entren a formar parte de la galería de personajes de la dramaturgia de Egon Wolff es que con ello se consigue una profundización en el problema de la "cuestión social". La mayoría de los personajes que intervienen en Niñamadre son trabajadores honrados, o lo han sido, pero el sistema los ha hecho víctimas a pesar de ello. Esta problemática recibirá una atención particular en la obra hasta el momento más lograda del autor: Flores de papel.

Sin embargo, este carácter de víctimas inocentes que poseen los personajes de Niñamadre no les libra de la responsabilidad que tienen con la realidad que les ha tocado vivir; en otras palabras, de su obligación de buscar la autenticidad. Por lo tanto, solamente las perspectivas que cumplan ciertos requisitos serán las potenciadas por la obra. Estos se pueden resumir, como ya es sabido, en la superación de la reflexividad de sus haceres. Sólo en éstos se cumplirá la justicia poética, actualizada en la instauración de la esperanza en su proyecto de vida futura. Como observamos, la coherencia de Egon Wolff en este aspecto es absoluta con la de las obras estudiadas hasta el momento.

Nuevamente nos encontramos ante un final abierto y optimista que, como ya hemos señalado, molesta a algunos críticos.

Puesto que en el estudio de cada obra nos interesa encontrar nuevos argumentos que ayuden a probar nuestra hipótesis, no estará de más introducir aquí algunos comentarios de Lucien Goldmann que consideramos pertinentes:



> Aussi bien, dans son ouvrage récent, qui n'est plus un livre mais un film, l'<u>Année dernière à Marienbad</u>, a-t-il ajouté à l'angoisse son autre face, celle qui seule permet de donner à la realité humaine dans le monde contemporain sa dimension globale: l'espoir. Ce n'est pas que Robbe-Grillet soit devenu optimiste par rapport aux valeurs qui animent cette oeuvre, et il est certain que dans la société actuelle, l'optimisme ne saurait être qu'un mensonge facile et à bon marché, mais dans cette société même comme dans toutes les autres, lorsque se pose le problème de l'existence humaine authentique, il apparaît d'abord comme problème de la nature du temps, individuel et historique (p. 208).

La pertinencia de esta cita nos parece notable. En primer lugar, nosotros ya denunciamos el optimismo -en nuestro caso denominado "happy ending" con las connotaciones ideológicas que ello implica-, como opuesto a los valores que animan la obra dramática de Egon Wolff. En segundo lugar, trayendo a juego los problemas de la existencia humana -que nosotros identificamos como los sentimientos propios de la condición del hombre-, el dramaturgo evita caer en el idealismo abstracto.

Así, pues, podemos decir que el teatro de Wolff trata de la angustia que nace del enfrentamiento del individuo con unas estructuras socio-económicas no particularmente humanas. El interés del autor en precisar las dimensiones espacio-temporales de sus obras no le permite, en su honestidad, evitar dar cuenta de este conflicto y la angustia que produce. Pero, como sostiene Goldmann, no tendríamos la visión correctamente formada sino se nos ofreciese la contrapartida de la angustia: la esperanza, respecto de la cual dice:

> Une des modalités d'introduction du temps dans un monde atemporel était naturellement l'angoisse. Mais, nous l'avons déjà dit, la description de celle-ci aurait été incomplète tant qu'on ne lui aurait pas ajouté l'autre aspect du vécu temporel, dont elle n'est que la contrepartie négative: l'espoir (réel et justifié, ou bien illusoire et déçu) (p. 209).



En conclusión, y para evitar repeticiones, creemos que la estructura significativa que constituye el eje angustia-esperanza aparta al autor tanto del romanticismo como del positivismo-empírico, ya que el "sujeto" que piensa y actúa no es ajeno al mundo real ni se puede identificar con el "individuo". En términos más sociológicos pensamos que Egon Wolff está consciente de "ce que les sociologues ont découvert depuis longtemps en affirmant le caractère historique et social de la signification objective de la vie affective et intellectuelle des individus" (p. 210).

De aquí que concedamos al escritor no sólo un lugar destacado dentro del teatro chileno, sino que además le consideremos como un dramaturgo de gran honradez y no es sorprendente que ambas cosas vayan juntas. El futuro que concede a los personajes que sus obras potencian, en lo que hemos considerado final abierto, es un mundo diferente donde podrán encontrar su autenticidad a condición de que sigan evitando la reflexibilidad de sus quehaceres. Esto implica, como hemos visto, rechazo de la moral consumista y una preferencia por los valores éticos, ya que en el mundo de aquélla sólo existe el miedo, la angustia y la soledad.

El estreno de la obra siguiente, Los invasores,[13] tuvo lugar cuatro años más tarde, 1964, y fue puesta en escena por el ITUCH en la sala Antonio Varas.

Esta obra representa la consagración internacional del dramaturgo, al mismo tiempo que le concede derecho a entrar en las antologías más importantes que se imprimen en los años siguientes sobre el teatro latinoamericano. Este drama ha sido objeto, desde su aparición, de un número considerable de estudios. Pero la gloria llegó mezclada con la polé-



mica y la mayoría de los críticos se esforzaron en subrayar el mensaje socio-político de la misma. Incluso se puso en escena con marcados tonos político-propagandísticos. Nada más lejos de las intenciones del dramaturgo.

Nosotros preferimos seguir el camino de los críticos, que también los hay, que intentan acercarse a la obra "en sí" llamando la atención sobre el aspecto formal y el éxito del autor en el modo de comunicar su tesis. Esto nos permitirá establecer con más claridad su verdadera dimensión social. Leon F. Lyday dice a este propósito:

> If in Los invasores "the message were the thing," the work would by now justly have been relegated to that already imposing list of social novels and plays which have haunted Spanish American literature for much of this century. Happily, however, "the play's the thing," and thesis, although it is important, is subordinate to rather than dominant over the other aspects of the work. Primary in importance is the manner in which the dramatist structures the play around a surrealistic dream-reality, and the skill with which he blends the principal themes -guilt and fear- into it. The thesis or message is carefully encased within structure and theme, and deftly projected through them.[14]

Sin la precisión del crítico anterior, Andrés Piña afirma en sus conclusiones sobre el teatro de Egon Wolff:

> Ante todo, el teatro de Wolff intenta hurgar a sus personajes como portadores de una visión del mundo y a través de ellos, de su íntima verdad y vitalidad, abarcar problemas y conflictos más amplios. Aún en las obras de marcado carácter social y político -Los Invasores-, predomina la visión interior, en el pensamiento y el sentimiento del que sustenta una tesis general y social. La sicología de los personajes, su humanidad, intereses, relaciones, será la característica dominante en el tratamiento. No existe en prácticamente ninguna obra el personaje clisé, maqueta o estereotipo que sirva de mera catapulta para sostener determinada hipótesis (p. 31).



Hay otros críticos, como Joseph Chrzanowski,[15] que sigue el camino trazado por Hernán Vidal en su artículo, "Los invasores: Egon Wolff y la responsabilidad del artista católico",[16] que prestan la atención debida a la estructura con el propósito de demostrar sus implicaciones con la caridad cristiana. Aunque nos parece respetable su intento, el objetivo es erróneo y prejuicioso. Sería fácil recordarles que consideran la relación próxima que la iglesia y la clase detentadora del poder económico han mantenido a través de los siglos -y todavía siguen manteniendo- particularmente en los países latinoamericanos. Aquélla no ha dejado de proporcionar razones morales que actúan a modo de elixir para la angustia que ocasiona el sentimiento de culpabilidad de una vida sin valores éticos. Por esto, el propósito de estos críticos sufre de las limitaciones de los que quieren ver únicamente la denuncia social.

Mucho más pertinente nos parecen las citas del profesor Lyday y de Juan Andrés Piña a cuyas posiciones nos inclinamos. Pero, todavía nos seguimos preguntando cuál es la diferencia, en cuanto a la tesis de la obra, entre Parejas de Trapo y Los invasores, y por qué se ha concedido a esta última el privilegio de ser la abanderada de la denuncia social. Sospechamos que la respuesta se encuentra en que los defensores de la lectura social han intuido la mayor originalidad artística de Los invasores lo que le concede una categoría estética superior y una comunicación más eficaz con el espectador. Admitimos con el profesor Lyday que, si la importancia de Los invasores recayese exclusivamente en la denuncia social, a los veinte años de su estreno no interesaría como lo sigue haciendo y habría pasado a formar parte de la lista de obras sociales que inunda la literatura latinoamericana de este siglo. La



injusticia de la situación social que vive este continente es tan evidente, y viene siendo noticia casi diaria en todos los medios de comunicación del mundo, que la persona que la ignore podría ser acusada de mala voluntad.

Un análisis válido de Los invasores no debe perder de vista el carácter onírico que tiene la estructura de los temas básicos de la obra: el miedo y el sentimiento de culpabilidad. Como podemos observar, el tema no es nuevo en la producción del autor. El miedo ha sido incluso título de uno de sus dramas anteriores, y el sentimiento de culpa, que no había sido tratado directamente, tiene una relación próxima con el problema de la búsqueda de la autenticidad, que nosotros proponemos como "llave" para el estudio del teatro de Egon Wolff en vez del miedo, como sugiere la profesora Margaret Sayers Peden en su artículo "The Theatre of Egon Wolff".[17]

De nuevo nos encontramos sumergidos en el complejo mundo de la mente humana que obsesiona al dramaturgo y engarza esta pieza con su producción anterior. En los comentarios al texto, que introducían el análisis funcional que hicimos de esta obra, ya mencionamos los conocimientos psicoanalíticos, aunque básicos, que suponía su lectura válida.

Así, pues, podemos decir que la estructuración de Los invasores bajo las coordenadas sueño-realidad concede a la obra un carácter más "real", y nos deja ver la mayor artificialidad de los dramas hasta el momento estudiados. Esto tiene también consecuencias a nivel dramático que se actualizan en la mayor capacidad que tiene esta obra para aproximar al espectador y hacerle olvidar el aspecto ficticio de lo que se está representando.



El aspecto social se puede estudiar mediante la consideración de otra de las constantes observadas en los dramas analizados hasta el momento: la importancia del aspecto económico en el desarrollo de la personalidad del ser humano de este siglo. Querámoslo o no, las raíces de este factor hay que ir a buscarlas en Marx y sus teorías. Aunque no es nuestro propósito estudiar la obra de Egon Wolff desde un punto de vista marxista, debemos señalar las influencias de esta teoría en su pensamiento, influencias de las que, como honesto intelectual, no ha podido escapar, ya que dentro de todas las críticas que se están realizando al marxismo hay una evidencia que Lucio Colletti formula así:

> Cien años después de la muerte de Marx, lo menos que se puede decir de él es que su obra ha transformado profundamente el universo intelectual de los hombres.[18]

Sobre la importancia del factor económico en el mundo actual, que hemos apuntado como estructura significativa en la obra del autor, nos parece pertinente transcribir este comentario que se encuentra en el prólogo del número extraordinario que la Revista de Occidente ha dedicado para conmemorar el centenario de la muerte de Marx y el nacimiento de otros dos grandes economistas Keynes y Schumpeter:

> Para bien o para mal, la política de las sociedades industriales es cada vez más política económica; y va a continuar siéndolo. Pues bien: pocas individualidades habrán influído tan decisivamente sobre el pensamiento económico y social que está detrás de las políticas económicas de nuestra época como Marx, Keynes y Schumpeter.[19]

Así, pues, nuevamente se nos plantea en Los invasores el conflicto inevitable que se establece cuando entran en contacto el deseo de autenticidad, propio de nuestra condición humana, y esa "cada vez más política



económica".

Entre los diferentes aspectos que plantea la confrontación individuo-superestructura económica, Los invasores dedica su atención al sentimiento de culpabilidad que acosa al que detenta un cierto poder económico. Los críticos en su mayoría coinciden en definir a Lucas Meyer como prototipo del burgués, pero no hemos encontrado las razones que justifiquen su afirmación. La intuición de que este sentimiento de culpabilidad se puede extender a toda una cierta gama de la clase burguesa nos lo confirma Enrique Tierno Galván al establecer dicho sentimiento como característica de esa clase:

> En efecto, el burgués se caracteriza ante todo por ser una persona satisfecha de lo que tiene, pero no de lo que "es". La burguesía media, la auténtica burguesía, de la que particularmente hablo aquí, propende a diferenciarse del pueblo imitando los modos de vida de las clases superiores a ella, plutocracia y aristócratas, espiando con avidez sus formas de comportamiento. Este afán mimético no es la consecuencia de un congénito impulso de ascensión y poderío, sino el testimonio de una intrínseca debilidad social y una continua desazón psicológica provocada por un incompensado, a veces no reconocido, pero siempre actuante, sentimiento de culpabilidad /.../ La expresión cursi y sus derivados se impusieron por haber nacido simultáneamente con la moderna burguesía española y corresponder a la actitud suspicaz, continuo miedo a ser la irrisión de los otros, malicia profunda y conciencia turbada, que son las notas que el sociólogodescubre en el subsuelc psicológico de esta clase.[20]

Aunque Tierno Galván está hablando de la burguesía española, las cualidades que le atribuye corresponden en cierto mcdo a las que adornan a lcs personajes burgueses de las obras de Egon Wolff. Así, por ejemplo, la característica del burgués de ser una persona satisfecha de lo que tiene, pero no de lo que es, creemos que está debidamente expresada en

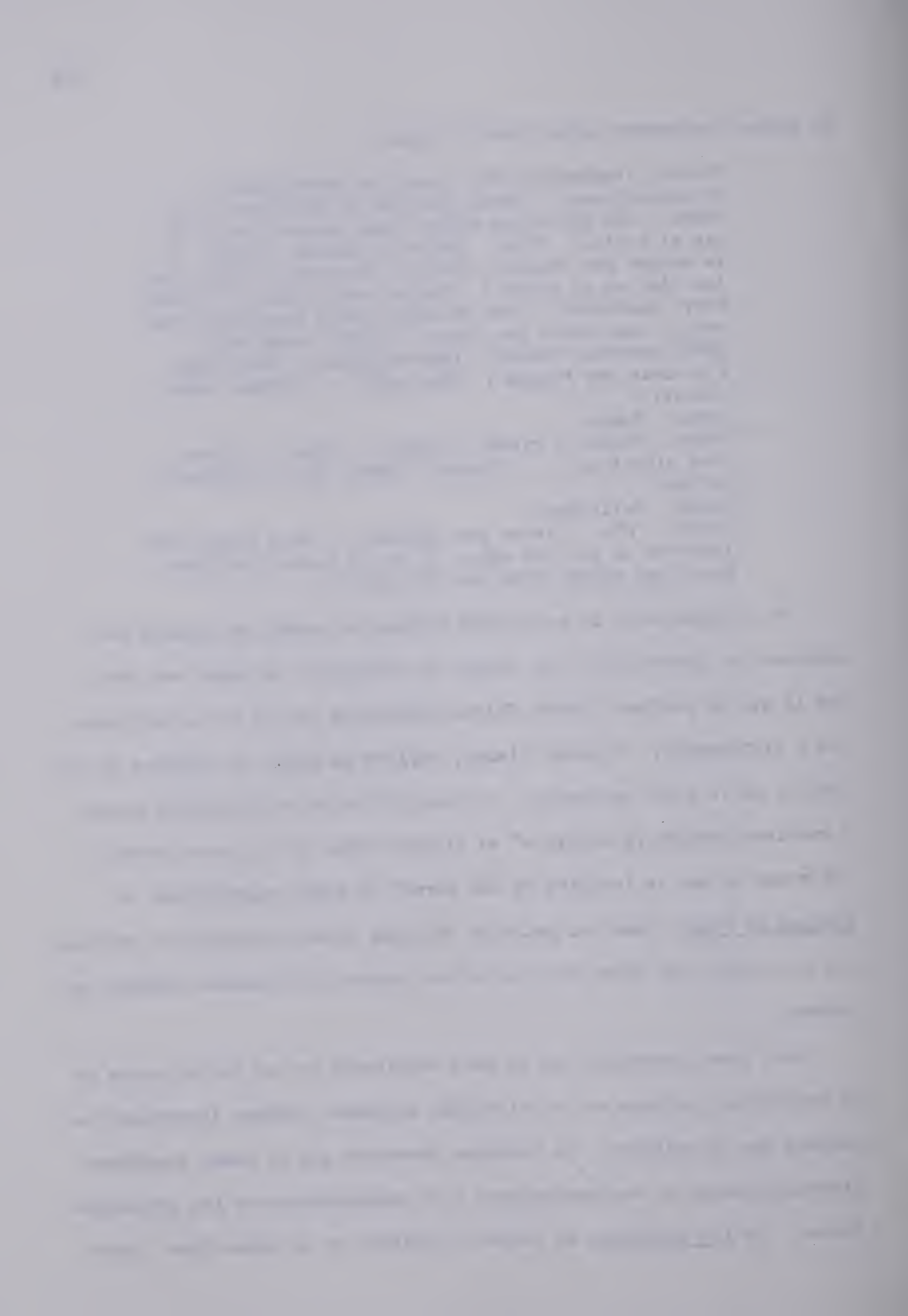


el primer parlamento entre Pietá y Lucas:

> Pietá: (Radiante) ¡Oh, Lucas, es maravilloso... es maravilloso! (Gira) ¡La vida es un sueño... un sueño! (Se lleva las manos a las sienes y mira hacia el cielo.) ¡Ven! (Meyer se acerca a ella. Y la abraza por detrás; ella, sin mirarlo, siempre con los ojos en el cielo.) ¿Alguna vez, algún... "ruido" entre nosotros?... Uno de esos ruidos terribles, sordos... como entre los otros? (Meyer niega mudo.) ¿Sólo pequeños ruidos? (Meyer afirma. Pietá gira y lo besa con fuerza.) ¿Por qué? ... ¿Porque somos ricos?...
> Lucas: Puedo...
> Pietá: Ricos... ricos... ricos... ricos... ricos... ¿Qué significa?... ¡Ricos! (Ambos ríen.) ¿Qué significa?
> Lucas: Felicidad...
> Pietá: Sí... Libres como pájaros... Doce horas para llenarse la piel de sol... Y, en la noche, perfumes... Pero, ¿es sólido todo eso? (p. 127).

En el desarrollo de este mismo diálogo se señala su desazón por alcanzar la "perfección" que, aunque en abstracto, no puede ser otra que la que el profesor Tierno Galván identifica con la de la aristocracia y plutocracia. Al mismo tiempo, implica un deseo de alejarse de los hábitos de la plebe peligrosa. La característica de "debilidad social y continua desazón psicológica" es el tema mismo de la pieza teatral. "El miedo de ser la irrisión de los otros" lo vimos representado en Parejas de Trapo cuando el padre de Cristina intenta arreglar el matrimonio de su hija con Jaime para que no se conozca la situación anómala que sufren.

Así, pues, aceptando que la mala conciencia es una de las notas de la estructura profunda de la psicología burguesa, podemos investigar las razones que la originan. Ya habíamos observado que el autor considera irreconciliables el enriquecimiento y el mantenimiento de los principios éticos. En Los invasores se vuelve a insistir en la misma idea: Lucas



Meyer lleva en su conciencia la muerte de su socio. Pero esta razón podría representar una reducción de las dimensiones universales que hemos descrito arriba, ya que no todos los burgueses han tenido que matar a alguien para conseguir su riqueza e incluso puede convertirse, como sucede en la obra, en excusa e impedimento para llegar a su desideologización. El autor evita este escollo por medio del perdón que el China ofrece a Lucas al informarle que sus crímenes son menores. Con ello, nos acercamos a las estructuras profundas de la psicología de la clase burguesa, allí donde reside la raíz del sentimiento de culpabilidad y donde adquiere la obra su valor verdaderamente universal.

Después de *Los invasores* tenemos que esperar cinco años para que se produzca el estreno de *El signo de Caín*.[21] Esta obra, especialmente querida por el autor, ha sido desatendida por la crítica. Quizá una de las posible razones de esta desatención se debe al hecho de que *El signo de Caín* no cumplió las expectativas que gran parte de los críticos y del público se había formado después de haber asistido a la representación de *Los invasores*.

En cuanto a la forma externa, es evidente la diferencia que tiene respecto a aquélla; se abandonan los rasgos expresionistas para regresar a lo que Andrés Piña llama "realismo ibseniano" (p. 25) de obras anteriores.

Dejando a un lado la consideración de cuál de estos dos modelos técnicos se ajusta mejor a lo que podíamos denominar la entidad dramática pura, creemos que *El signo de Caín* resulta ser un drama de importancia considerable en nuestro empeño por descubrir o confirmar ciertas estructuras significativas.



La relación directa que esta obra guarda con la producción anterior, además del ya mencionado aspecto formal, se observa en el hecho de que algunos de sus personajes son tan semejantes a los ya conocidos que parecerían haber surgido de modelos idénticos; su originalidad reside, sin embargo, en el desarrollo de nuevos aspectos que no se potenciaron en aquellas ocasiones. Por ejemplo, el matrimonio Joaquín-Leonor se corresponde con el de Jaime-Cristina de Parejas de Trapo; Jaime y Joaquín pertenecen a un mismo estrato social, burguesía media/baja, y contraen matrimonio con el propósito de ascender en el escalafón social, aunque nos repiten su convicción de que lo hicieron también por amor. Ambos sienten en su vida pasada el deseo de llevar una existencia auténtica gobernada por valores éticos y estéticos, pero los dos son débiles de voluntad. Ahora bien, mientras Jaime se revela ante el control que su suegro quiere imponer sobre él y lucha por prosperar sin su ayuda, Joaquín acepta jugar el papel que le mandan. Esto concede a sus quehaceres una diferencia cualitativa que quedará reflejada en la manera cómo se lleva a cabo la justicia poética en sus respectivas perspectivas. Mientras que la esperanza se abre en el futuro de Jaime, no habrá redención para Joaquín a pesar del ejemplo de su amigo Portus y de ser consciente de su alienación; así, cuando aquél le aconseja dejar la clase de vida que lleva, él dice:

> No puedo. La Leonor, los niños, toda la maraña de obligaciones que te atan los brazos. (Se vuelve, lo mira.) ¿Sabes que a pesar de todo aún la quiero? ¡Es lo que han hecho de ella lo que odio! ¡Lo que tengo que hacer para mantenerla a mi lado, lo que me está haciendo tiras!... ¡El padre!... ¡Los hermanos!... ¡Oh, cómo los odio a los desgraciados! (p.70).

Mientras que Jaime tuvo el orgullo de no aceptar ayuda de la familia



de su mujer, lo que concede a su queja un tono de sinceridad, Joaquín transige y, cuando se revela, su parlamento no posee la convicción necesaria para que le creamos, como el mismo autor nos especifica en las acotaciones que preceden a dicho parlamento:

> (Hay en su voz un cierto patetismo casi ridículo; una sutil insinceridad que suena a estéril; un debatirse en el vacío).
> Pasan a tu lado y no existes. Sencillamente, no existes. Eres eficiente o no eficiente, nada más. Te asignan un trabajo. En el silencioso conciliábulo de la familia te asignan un trabajo y tienes que cumplirlo, porque se subentiende que si eres de la familia tienes calificaciones suficientes para hacerlo... o no eres de la familia, simplemente. Porque se subentiende que todos los que han tenido la dicha de entrar al clan deben tener una misma manera de apreciar las cosas y darles solución. ¡Ni siquiera te permiten que tengas tu propia manera de pensar! ¡No! ¡La menor duda, la menor vacilación, la detectan con sus narices de radar y te echan encima todo el peso de su condenación! (pp. 70-71).

Las semejanzas entre Cristina y Leonor también son notables. Por su misma procedencia de la alta burguesía, ambas tienen unas ataduras ideológicas tan fuertes que incluso el verdadero amor que sienten por sus maridos no puede contrarrestar.

Charito tiene rasgos que recuerdan a Polla de <u>Niñamadre</u>, aunque le falta la integridad de ésta; debido a ello y teniendo en cuenta su falta de conocimiento sobre el mundo caerá en la tentación cuando ésta se le presente. Podemos decir, entonces, que su amor por Portus no llega a tener el encanto del de Polla por Pablo. La justicia poética, sin embargo, tiene en cuenta el factor de su desconocimiento del mundo y su castigo se concreta en la pérdida de las promesas económicas que Leonor le había hecho, pero su relación con Portus queda a salvo.

Por fín, encontramos a Portus, el personaje más original de la obra.



Pertenece a una familia de la alta burguesía, como Leonor, lo que le concede un conocimiento de la ideología de esa clase. Dotado de un alto grado de inteligencia, con una personalidad fuerte que le convierte en líder de sus compañeros y de movimientos sindicales, con un futuro prometedor, etc. siente, como en el caso de Joaquín, la necesidad de ser auténtico. Cuando esta convicción es sometida a prueba, en el accidente que ocasiona la muerte de una persona, oculta en un principio su responsabilidad, pero la acepta más tarde abandonando al mismo tiempo su carrera para llevar una vida austera al lado de Charito. Después de ocho años de vivir de esta manera, aparece un viejo amigo que le tienta con la posibilidad de abandonar aquella clase de vida presentándole substanciosas ofertas de trabajo. El las rechaza y al mismo tiempo descubre el cambio que su amigo ha sufrido en esos años y la imposibilidad de no poder hacer nada por él.

Según lo expuesto hasta el momento, podríamos pensar que _El signo de Caín_ es una repetición de ciertos aspectos temáticos de _Parejas de Trapo_ sin integrar las originalidades técnicas mostradas en _Los invasores_. Sin embargo, _El signo de Caín_ tiene una personalidad propia dentro de la producción del autor que depende de la aparición de un factor que había permanecido tácito hasta ahora. Nos referimos a la idea del sufrimiento que la experiencia vital comporta. Juan Andrés Piña, -llevado un poco por lo que nosotros denominaríamos su obsesión de equiparar las mejores obras de Egon Wolff con un final de tono negativo- lo llama "hálito pesimista" (p. 25). No nos parece que estos factores tengan necesariamente que ir juntos. El aspecto del sufrimiento aparece provocado, en primer lugar, por la necesidad irrenunciable de elegir entre



las opciones de valores que nos ofrece la ideología del "homo economicus", frente a la del hombre "ético, estético y religioso". Esto es lo que observamos en las siguientes palabras de Portus:

> Siempre queriendo estar aquí y allá, donde esté la rapiña del placer, ¿eh?... ¡Claro que todo medido! Todo nítidamente calculado, para no perderse nada, sin arriesgar nada, ¿eh? Placer de siete u ocho de la mañana, porque a esa hora es la hora de los mariscos frescos en el mercado y había que estar ahí para gozarlos, ¿eh?... Placer de ocho a nueve porque era la hora de impresionar a profesores y alumnos con su inmensa sabiduría ¿eh?... Placer de doce a una, porque a esa hora María Teresa convidaba a un plato de helados de frutilla, hecho por sus deliciosas manos... junto a la piscina perfumada de alicantos, ¿eh?... Placer en las tardes, porque entonces se le podía sacar al pobre Aníbal todo su tesoro de dolor y tristeza que era capaz de dar su espíritu sensible e imaginativo, ¿eh?... Y placer en las noches donde mamá Colibrí, la madre del imbécil de Portus, porque a esa hora era la hora en que hablaba de viajes imaginarios y sonetos del Dante, y vinos añejos en exquisitas jabas de loza china, y románticas ensoñaciones, ¿eh?- /.../ ¡Y placer con tu encantadora esposa rica que debe darte de todo! ¡Apellido, dinero, prestigio, posición, pega, sueldo... pero a condición de que nadie te toque una pluma, ¿eh?... /.../ ¡Lo que me pasa, mi querido príncipe encantado, es que me dan asco tus aspiraciones de llevar una vida a salvo de virulencias! Te has construido un hermoso castillo encantado a prueba de dolores y contratiempos molestos, ¿eh? (pp. 72-73).

Por otra parte, y en relación con la razón anterior, el dolor está producido por la conciencia de la realidad dialéctica que nos rodea frente a la que buscamos una esencia sustentadora; dice Portus nuevamente:

> Porque eso es lo maravilloso del amor... Una manera de engañarnos de que a través de él podemos hacer eso: tocarnos... Pero es lo que pasa con las almas ordenadas como la suya: creer que un pan es un pan... Un homosexual, es un homosexual... Juan es Juan... Cuando la realidad es que todo se va disipando... diluyendo... en un interminable fun-



> dirse de una cosa en otra... Un terrible mareo... de sufrir y vivir y sufrir de tener que seguir... Un dolor (p. 94).

Pero no lejos de la cita anterior se encuentra la siguiente:

> ¿Sabes lo que es la vida para mí? (Charito no pregunta) Una de tus sonrisas es la vida... Estar pescando con el Juancho y oírlo gritar cuando pica, eso es la vida... Enseñarle a hacer volantines... Comer uno de tus platos que haces, cantando... Oír cantar al panameño... Mirar los dientes blancos de la Ida cuando ríe... Oír como cuchichean y se besan con Alberto, detrás de un árbol. ¿Me crees ahora? (p. 84).

De la consideración de estas dos citas podemos deducir que la conciencia del sufrimiento que comporta nuestra experiencia de la vida no implica necesariamente la imposibilidad de la esperanza. Más bien pensamos que ésta surge del encuentro conflictivo y de la aceptación posterior de la naturaleza dialéctica de nuestra existencia. La consecuencia de la apropiación de esta verdad es la esperanza que da la decisión de empezar a vivir una existencia liberada.

De nuevo nos hallamos frente al eje paradigmático, soporte de las estructuras significativas y profundas de la obra de Egon Wolff: hombre económico vs. hombre religioso, ético y estético. El aspecto que en esta obra se presenta es la existencia enajenada que corresponde al primero, como consecuencia de la verdad limitada que posee sobre el mundo, frente a la existencia liberada del segundo, como consecuencia lógica de su posesión de la "verdad verdadera", utilizando la terminología de E.M. Cioran que habla así de estas dos verdades:

> El budismo tardío, especialmente la escuela Madyamika, subraya la oposición radical entre la verdad verdadera o "paramartha", atributo del liberado, y la verdad relativa o "sambriti", verdad velada,



> verdad de error más exactamente, privilegio o maldición del no emancipado.[22]

La confirmación de que Portus se encuentra en posesión de esta "verdad verdadera" se nos reveló al descubrir las coincidencias entre las consecuencias prácticas que ella implica y la vida que lleva con Charito. Según Cioran, esas consecuencias prácticas son las siguientes:

> La verdad verdadera, que asume todos los riesgos, incluso el de la negación de toda verdad y el de la idea misma de verdad, es prerrogativa del inactivo, de quien se coloca deliberadamente fuera del círculo de los actos y sólo se interesa por la apropiación (brusca o metódica, da lo mismo) de la insustancialidad; apropiación que no va a acompañada de ningún sentimiento de frustración, pues la apertura a la no realidad supone un misterioso enriquecimiento. Para él la historia será un mal sueño, al que deberá resignarse, dado que nadie está en condiciones de elegir sus propias pesadillas. /.../ Lo que significa, "desapego del fruto del acto", es de tal trascendencia que quien se impregnara de ello ya no tendría nada que realizar en vida, pues habría alcanzado lo único que importa, la verdad verdadera, anuladora de todas las demás y vacía también, pero de un vacío consciente de sí mismo (p. 8).

En efecto, Portus, que a través de su responsabilidad en la muerte de aquel obrero descubre la "verdad verdadera" y se impregna de ella, ya no puede vivir en el mundo de la acción y se aparta a la contemplación de la "insustancialidad". El escritor es consciente del dolor que esta decisión comporta cuando nos especifica que "la apropiación no va acompañada de ningún sentimiento de frustración, pues la apertura a la realidad supone un misterioso enriquecimiento". Este misterio se actualiza en Portus cuando nos informa de que la pesca, Juancho, la música, etc. son la vida para él.

Pero creemos pertinente profundizar un poco en las consecuencias



que actitudes como ésta implican. En el caso de Portus, se puede resumir así: su actividad sindicalista y política molesta menos que la contemplativa y aparentemente inofensiva. Pensamos que la razón se encuentra al comparar la naturaleza racional de la primera actitud frente a la irracional -que no equivale a falta de sentido- de la segunda. Esta última característica se destaca en la obra de Egon Wolff, como venimos afirmando repetidamente, por la importancia que el psicoanálisis tiene para él, en cuanto representa la carta de naturaleza de las realidades del inconsciente del ser humano, imposibles de computar por el momento.

La transcendencia social de este principio coincide con lo que Maite Larrauri dice hablando del tema de la irracionalidad:

> El poder configura sus propios saberes a partir de la negación de lo irracional, de lo inconsciente; para sobrevivir tiene que dejar fuera lo que puede destruirle: aquí los límites, más allá lo imposible. Se trata de encontrar los saberes propios de lo impensado, de lo silenciado, saberes de los márgenes que muestren el fondo del iceberg sobre el que nuestro mundo está montado. Ya que las ciencias no son un terreno neutral, sirven a estrategias políticas, establezcamos la nuestra desde unas ciencias (que ya no llamaremos así, ahora serán contra-ciencias) que socaven la relación que el poder mantiene con sus saberes.[23]

Quizá esto nos ayude a entender mejor la dimensión social de la obra del autor que tanta confusión ha levantado y que es nuestro propósito ayudar a determinar más justamente. Su producción dramática no trata de promover la substitución de un sistema capitalista por uno marxista, como es el caso de la producción teatral de muchos dramaturgos latinoamericanos; se trata, por el contrario, y como se dice en la cita anterior, "de encontrar los saberes de los márgenes que muestran



el fondo del iceberg sobre el que nuestro mundo está montado".

Nos sorprende que los críticos de la obra de Egon Wolff hayan relegado este aspecto, que concede un valor importante de modernidad a su producción, cuando en la práctica se ha demostrado que los regímenes que se denominan marxistas son igualmente represores de las realidades inconscientes e irracionales del hombre.

Ahora bien, ya hemos afirmado que la impronta del autor de El capital se encuentra en la obra de Egon Wolff, pero únicamente en lo que su doctrina tiene de filosofía de la libertad y se relaciona con la parte irracional del hombre. El modelo de estado que resultaría de la puesta en práctica de los presupuestos de esta doctrina es resumido por David McLellan de este modo:

> Una organización gubernamental de este tipo significaría, según Marx, que el Estado no sería ya una entidad superior a la sociedad, a la cual dominaba en su propio interés y el de una pequeña minoría de ciudadanos. El funcionamiento del Estado sería ahora subordinado y controlado por las necesidades de la sociedad en su conjunto.[24]

No es necesario insistir, como queda dicho anteriormente, que este modelo no se ha llevado todavía a efecto en aquellos países que se dicen seguidores de sus doctrinas.

Es con la nueva perspectiva que dan cien años más de historia y con la entrada de la humanidad a una nueva era dominada por la tecnología, tan diferente de la que vivió Marx, que se nos revela la necesidad urgente de tomar más en cuenta los aspectos irracionales del ser humano; aquí, repetimos, reside la importancia de la dimensión social del teatro de Egon Wolff.

Sólo dos años de diferencia separan el estreno de El signo de Caín



del de Flores de papel,[25] 1971. Las diferencias formales de ambas obras son tan importantes que nos llevan a pensar que sólo pudo concebirlas una nueva concepción del fenómeno teatral.

El formalismo realista ibseniano que, como dijimos, caracteriza a El signo de Caín -donde el orden y la lógica racional rigen el desarrollo de la acción dramática reducida a una transmisión directa del texto-, van a dar paso en Flores de papel a una mayor libertad en el uso de recursos dramáticos -algunos de los cuales ya habían sido ensayados en Los invasores- que necesitan una labor continua de implementación del texto.

Flores de papel y El signo de Caín coinciden en el intento de representar el dolor de la experiencia de la vida, cuyos contenidos, como hemos estudiado, son de naturaleza irracional. Pero mientras El signo de Caín utiliza un método lógico, propio del teatro psicologista sin mayor ambición, que entra en conflicto con su intención más universal de representar un aspecto de la condición humana, Flores de papel da paso a la escenificación de la conducta irracional de los personajes, que sufren como carencia el dolor de existir, mediante la ausencia de una lógica discursiva y la organización del desarrollo de la acción en situaciones de carácter repetitivo y simétrico que, como vimos en el análisis funcional de la obra, van adquiriendo valor semántico en el mismo proceso representativo. Esta técnica, como han observado la mayoría de los estudiosos, se nutre de los postulados del teatro expresionista y del absurdo, pero sin pertenecer a ninguna de estas corrientes porque en su estructura profunda existe una temática socio-política que la particulariza.



La desatención de este aspecto ha llevado a críticos como Daniel López en su artículo "Ambiguity in Flores de papel",[26] a una lectura, si no falsa, al menos limitada de la obra. Según nuestro punto de vista, no se puede aceptar su tesis de que en Flores de papel existe una absoluta ambigüedad ya que le lleva al extremo de proponer la posibilidad de considerar el Merluza como un simple delincuente, miembro de la banda de Miguel, Pajarito y Mario, y designado por éstos para que lleve a cabo un acto de rapiña en el apartamento de Eva. Según esta interpretación, la voces de los vecinos italianos no serían otras que las de sus amigos con quien se entrevista por la noche, y los golpes a la puerta al final del drama, obra de los mismos impacientes por entrar en la casa. Semejante interpretación negaría la categoría de "obra clásica" que Flores de papel ha conseguido en el ambiente teatral hispanoamericano contemporáneo.

El comentario del párrafo final de dicho artículo puede sernos útil para contrastar nuestro punto de vista sobre la obra:

> El Merluza is indisputably set upon psychologically destroying Eva, but the fundamental ambiguity of Flores de papel stems from the spectator/reader's not knowing why he wishes to do this (p. 49).

En primer lugar, nosotros no diríamos que Merluza intenta destruir "psicológicamente" a Eva, sino "ideológicamente", coincidimos, sin embargo, con el crítico al afirmar que un cambio de naturaleza ideológica implica una cierta desestabilización de las estructuras mentales anteriores, pues como dice China: "La riqueza se mete en uno con raíces muy profundas... Llega a ser una segunda naturaleza, que deforma toda la realidad..."(p. 175). En segundo lugar, la generalización de que "the



spectator/reader's not knowing why he wishes to do this" nos hace interrogarnos sobre la función que tienen las continuas alusiones a la miseria infrahumana en que viven los que habitan en el río y los discursos irónicos sobre las costumbres burguesas; pero Daniel López las descalifica cuando dice un poco más adelante: "Both allusions, however, are seen to be red herrings as far as his motivations are concerned since they are not sustained and expanded as they had been in Los invasores" (p. 49). Aquí, pensamos, reside justamente el avance que representa Flores de papel sobre Los invasores, en que no hace falta justificar la pobreza, porque ya lo hizo y porque no tiene ninguna justificación. De lo que se trata en esta obra es de descender a niveles más profundos que los simplemente políticos. No nos extraña, por lo tanto, que el crítico muestre su admiración ante la falta de filiación política de Merluza cuando dice: "El Merluza has no socialistic aspirations of revolutionizing a materialistic society" (p. 49). Según nuestro punto de vista, la obra reduciría su importancia si así lo hiciera, y pasaría a formar parte como una más del acerbo de dramas políticos con que cuenta el teatro hispanoamericano. La desesperanza del ser humano ante una situación social injusta que parece no tener solución próxima, no puede ser identificada con la defensa de unos principios ideológicos particulares.

Desde su perspectiva, nos parece lógico lo que dice de Eva:

> She is, after all, an inoffensive enough woman. Certainly unlike Pietá and Marcela in Los invasores she cannot be said to represent an indifferent capitalistic social class oblivious to those less fortunate than themselves (p. 49).

Nos parece bastante superficial su implicación de que sólo son un grupo limitado los verdaderos responsables de la injusticia social. La solu-



ción, según esto, sería fácil, y consistiría en identificar a las personas que forman dicho grupo y eliminarlas; como consecuencia el mundo cambiaría. Creemos que nadie puede ser tan ingenuo hoy en día como para pensar de esta forma. El problema que nos plantea la obra es mucho más sutil; aunque es cierto que el grado de responsabilidad varía de acuerdo a la importancia social de cada persona, nadie puede ignorarlos, como lo hace Eva, y desentenderse de la situación social más próxima, ya que así se convierte en defensor de la ideología que provoca la injusticia y, además, se inhabilita a sí mismo para encontrar la causa de su problema vital.

La compasión que la figura de este personaje pueda despertar, y de la que el crítico hace gala en la cita anterior, no puede llevarnos a olvidar su responsabilidad, que la justicia poética de la obra se encarga de subrayar. Además de las influencias ideológicas que impiden ver a este estudioso toda la dimensión del problema que estamos intentando señalar, y quizá por esto mismo, queremos dar cuenta del hecho de que no ha sido capaz de notar la ironía del discurso de Merluza cuando afirma:

> Before events have reached this final pass, Eva has remained complacent in the face of all his depredations because, she maintains, everything has been destined to take place. Denying that destiny enters into the picture. El Merluza has explained that his presence in her apartment was strictly "por culpa de una sopa caliente", a justification which by no means takes into account his having observed her so closely in the Botanic Gardens, nor his claiming to have discussed her previously with Mario (p. 49).

Dicha interpretación de "la sopa caliente" nos parece inaceptable, ya que ésta no sólo alude a la que Eva le ofrece al principio de la obra,



sino también al hambre continua que sufre Merluza en su vida, temática social que soporta la estructura profunda de la obra y que es más importante aún que la del amor que pudo sentir hacia Eva en su encuentro del Jardín Botánico. Amor, por otra parte, que no puede madurar sin que se resuelvan de antemano las diferencias ideológicas que los separan.

Esta referencia irónica a la "sopa caliente", como razón fundamental de la acción de la obra, encuentra su imagen simétrica en Los invasores cuando dice China: "La culpa de todo la tiene su empleada. No había más que papeles sucios y restos de sardinas en el tarro..." (p. 134). Que nosotros sepamos, no ha habido ningún crítico que haya apelado a la ausencia de comida en el tarro de la basura como la causa de la invasión. Todo el mundo ha comprendido la ironía de esta parte del discurso de China.

Las líneas finales del estudio que venimos considerando son las siguientes:

> The culminating ambivalence of Flores de papel arises precisely from the fact that no credible reasons are offered for El Merluza's behavior with regard to Eva. He envades her closed world, systematically destroying first it, and then Eva herself. The spectator/ reader is left ultimately to decide why (p. 49).

En primer lugar, aquí observamos que se utiliza "ambivalence" en vez de "ambiguity" y no creemos que ambos conceptos sean sinónimos. La definición del primero, según el diccionario Webster, es la siguiente: "Contradictory emotional or psychological attitudes spe. toward a particular person or object and often with one attitude inhibiting the expression of another".[27] Mientras que la del segundo concepto es así: "The condition of admitting of two or more meanings, of being understood in more than one way, or of referring to two or more things at the same



time".[28]

Personalmente pensamos que el problema reside en la falta de comprensión del término "ambiguo" que de ningún modo significa confusión o falta de significación, como parece que da a entender Daniel López, sino posibilidad de que algo pueda ser entendido de varios modos, como dice la definición del diccionario. En el caso concreto de Flores de papel su dimensión ambigua se la confiere el discurso irónico de Merluza, que el crítico parece haber ignorado, y que es producto de la desesperanza que le embarga.

Por otra parte, en cuanto a la afirmación de que "no credible reasons are offered for El Merluza's behavior with regard to Eva", no podemos aceptarla por las mismas razones socio-políticas apuntadas que laten en el nivel profundo de la obra, aunque existe una inegable atmósfera esperpéntica a nivel global y, en cuanto tal, no necesitamos ninguna razón creible que justifique la acción. Ahora bien, volvemos a repetir que esta farsa simboliza la de la realidad dramática que viven la mayoría de los países latinoamericanos.

La lectura de la obra que realiza Juan Andrés Piña nos parece más pertinente y cercana a nuestro punto de vista. La carencia que aflige a Eva la expresa de este modo:

> Flores de papel es la historia de una mujer separada y madura que vive sola en un apartamento, sin ganas de nada, deseando amar a alguien, entregarse en una relación creativa que le impulse a vivir (p. 26).

Acerca de Merluza dice:

> Merluza -como otros personajes de Wolff, el China, Portus, etc.-, es conciencia vigilante, arma recriminatoria que denunciará a Eva su esterilidad vital, su eterno vivir en clisés y formalidades (p. 27).



También habla de la naturaleza discursiva de la obra cuando afirma:

> Igual que en Los invasores, no existe aquí una marcada peripecia, sino más bien el progresivo desmantelamiento de los personajes a través de sus luchas y encuentros verbales (pp. 26-27).

La diferencia, ya señalada, entre Los invasores y Flores de papel la sitúa Juan Andrés Piña en lo siguiente:

> Solamente que aquí (Flores de papel) no se trata de confesar fechoríasescondidas, sino de llegar a una situación límite de patetismo y soledad. La acción central consiste sencillamente en el abandono de los personajes a sí mismos, en la entrada del Merluza no sólo a la casa, sino a la mujer, a su alma serena y divertida en un comienzo, vacía y lúgubre al final (p. 27).

Consideramos importante señalar el carácter purgativo que la acción de la obra tiene para Eva, que simboliza, aunque el crítico no lo mencione, lo que la vida real ha hecho en la personalidad de Merluza:

> Eva acepta su presente y su pasado, acepta la rotura -simbólica y real- que Merluza ha hecho de su casa, acepta el ajado vestido de novia y baja con él hacia un mundo de verdades y auténtica pobreza (p. 27).

Como se puede deducir de todo lo dicho anteriormente, las preocupaciones fundamentales que se presentan en Flores de papel son las mismas que se han venido observando a lo largo de toda la producción del autor: hombre auténtico vs. hombre económico.

Esta problemática se actualiza en la obra mediante la utilización de los recursos técnicos ya tradicionales en Egon Wolff: la invasión y el conflicto que ésta desencadena. Ahora bien, la originalidad de esta técnica dramática, que no es privativa del autor, es el matiz que le da al establecer el conflicto a niveles de naturaleza interior. Con ello, como ya vimos, ha ido evitando los rastros de connotaciones ideológicas



concretas. Esta especie de purificación llega a tales grados en el caso preciso de Flores de papel que podríamos afirmar que nos hemos quedado únicamente con el concepto de "humano". Pero nuevamente se evidencia la preocupación del dramaturgo por evitar el idealismo, de aquí que la dimensión espacio-temporal de la obra pueda ser identificada con la capital de Chile.

Esta polarización de los mundos interiores y sociales o "antropológicos e históricos", como los denomina Pere Gimferrer,[29] se lleva a efecto mediante la utilización pertinente de los registros poéticos del lenguaje, que ya mencionamos en otra ocasión. El lenguaje poético es el único apropiado para provocar de modo intuitivo en el lector/espectador la captación de la realidad del mundo interior de Merluza. Estas son las palabras de Pere Gimferrer sobre el lenguaje poético y el mundo que genera:

> Sin que suponga una apreciación de valor, la poesía habla efectivamente de una existencia interior, independiente de la historia, y el Dietari habla sobre la existencia exterior e histórica. Hay una región humana anterior a la historia o independiente de la historia, una región antropológica. Pero repito que esto no es un juicio de valor (p. 1).

Esta insistencia del escritor en señalar la ausencia de una "apreciación de valor" en el establecimiento de estos mundos, pensamos que tiene correspondencia con la pertinaz técnica dramática de Egon Wolff, que venimos evidenciando, y que consiste en poner en contacto dialéctico el mundo ahistórico/antropológico/interior y el histórico/social.

Por último, consideramos Flores de papel como la obra, hasta el momento, mejor lograda del autor porque es en la que mejor se ha conseguido la unión creativa de estas dos clases de lenguaje. Por el camino se han



quedado obras con abundancia de personajes y anécdotas -aunque siempre apareció la tendencia a agruparlos en dos bloques: invasores vs. invadidos-, que ahogaban los brotes de experimentación técnica y linguística. Los invasores representa el primer ensayo con resultados más próximos a los actuales, pero que, hasta cierto punto, se perdieron en la atmósfera dramática demasiado concreta de la obra. El signo de Caín es un nuevo intento en que la técnica dramática, demasiado ibsesiana en este caso, perjudica los propósitos del autor. La unión más perfecta se produce en Flores de papel, donde en un ambiente farsesco, pero patético, se logra tansmitir la soledad en que habitan el hombre y la mujer.

Con este proceso en su creación, Egon Wolff nos deja ver que, en definitiva, el problema fundamental del teatro y de la literatura reside, como dice Pere Gimferrer, en el "tratamiento artístico" (p. 7) del tema que tiene como piedra angular el territorio del lenguaje. Del compromiso moral con la lengua y con los demás hombres que la verdadera experimentación comporta, nos habla Lluís Bassets al final de su entrevista con Gimferrer cuando dice:

> El territorio del lenguaje, ya no como experimentación fría y técnica, sino como apasionada práctica de compromiso moral del escritor con su lengua y, por ende, con sus semejantes, es lo que aparece en esa insistencia del poeta, prosista y novelista que es Pere Gimferrer (p. 7).

En noviembre de 1977, casi siete años después del estreno de Flores de papel, se pone en escena, en la Sala Galpón de los Leones de Santiago, Kindergarten.[30]

Durante el períodc de tiempo que separa ambas obras, se produce en Chile algo que es necesario reseñar, aunque no sepamos todavía la trascendencia que tiene en el autor y su visión del mundo; nos referimos al



golpe de estado que termina con el régimen de Salvador Allende e inaugura el inicio de una dictadura que tiene todos los rasgos de las conocidas en América del Sur: asesinatos, torturas, pérdida de las libertades democráticas, en la que se incluye la libertad de expresión, etc.

Juan Andrés Piña resume así la acción de la obra:

> Dos viejos hermanos viven en una vieja casa santiaguina, trastienda de una paragüería que mantiene el menor de ellos, Mico. Frustrado sexual y sentimental, avaro, mañoso, Mico es la otra cara de su hermano Toño, quien ha tenido éxito con las mujeres, pero también fracasos en lo amoroso, flojo, sin nada que hacer. A ellos se les suma una hermana de la misma edad, separada, quien llega a alojar a la casa de los viejos para buscar a su hija. El trío forma un patético grupo que camina a la deriva, que se quedó lejos y apartado de todo y de todos, sin participar, añorando viejos triunfos familiares y refocilándose inútilmente en sus apellidos -Sánchez Uriarte- que hoy nada significan.
>
> Mico y Toño, en su aburrida y fastidiosa vida conjunta establecen entre ellos una extraña dependencia sobre la base de increpaciones e insultos mutuos. Su retórica gastada y vieja, su forma de gritarse, de recriminarse, de recordar un pasado que podría haber sido auspicioso, forman el meollo de la obra, no sucediendo literalmente nada, excepto la llegada de Meche y la persecución de que es objeto Toño por unos chantajistas que tienen en su poder unas fotos tomadas a éste en un momento comprometido con una muchacha . . . (pp. 29-30).

La frialdad con que esta pieza dramática ha sido aceptada en los ambientes teatrales se revela en los escasos estudios críticos que nosotros conocemos de la misma, y que se reducen a dos: el de Margaret S. Peden[31] y el de Juan Andrés Piña en el prólogo a la antología del _Teatro de Egon Wolff_ que venimos citando repetidamente.

Ambos estudiosos realizan comentarios de la obra sin que ninguno se atreva a entrar más profundamente en la misma. Margaret S. Peden aprovecha el suyo para demostrar su sospecha de que una de las constantes en la obra de Egon Wolff es la confrontación de dos mundos:



> After reading Kindergarten I was vividly aware of something I must always have known subliminally about Egon Wolff's theatre: We can speak of a consistent and outstanding characteristic of his work, something more than a trend, a hallmark. Now we know how consistently Wolff writes of the struggle between the external and the internal, how often his plays are based on the threat of the outside against the inside. I touched on this previously when writing that one of Wolff's themes is the destruction of the status quo. But the scope of this characteristic is actually much broader than I had realized, as we can see in reviewing some of his plays (p. 9).

Esta lucha entre "the external" and "the internal" coincide con lo que nosotros hemos denominado el tema de la "invasión". Las dos visiones del mundo que se interpenetran no tienen que corresponder necesariamente a la denominación de interior y exterior, sino a los más simples de invasor e invadido. Por ejemplo, el mundo del invasor/Merluza nos parece tan interior como el de la invadida/Eva.

El elemento invasor es perfectamente individualizado por la estudiosa cuando dice:

> Similarly in Kindergarten, two threats from outside intrude into the overcrowded, musty, petrified space inhabited by Toño and Mico. One threat is physically destructive: when denied payment, the blackmailers destroy the umbrella shop that is the livelihood of the Sánchez-Uriarte. The second threat is more subtle, but will be of more permanent influence: Meche adds a triangular apex to the existing dichotomous tensions between the two brothers. Once again, the internal world cannot exist against the eternal buffeting of forces from outside (p. 10).

La justeza de la observación de Margaret S. Peden es notoria. Ahora bien, lo que no hace es examinar si estas dos amenazas son los centros generadores de la tensión dramática de la obra, como venía siendo costumbre en la producción del autor, o son simples fósiles de técnicas



antiguas. Podemos preguntarnos, por ejemplo: ¿siente el lector/espectador que la amenaza de los individuos que esperan afuera dirige de alguna manera la conversación de los hermanos, como ocurre con los harapientos de Los invasores, o es más bien uno más de los juegos que tienen lugar entre Toño y Mico?; ¿no resulta demasiado débil el hecho que los extorsionadores sean simples delincuentes comunes sin ninguna connotación social, y que hayan tomado a un anciano pobre como víctima?; ¿dónde ha quedado la riqueza de los enfrentamientos dialécticos que representan personajes como China y Merluza?

El segundo elemento "invasor", señalado por la profesora Penden, es Meche, la hermana que viene a vivir con ellos. Si bien es verdad que pudo ser el elemento en que se centrara el conflicto dramático, el resultado de su actuación lo niega. Es cierto que Toño afirma ver en ella un factor desestabilizador del status quo, sin embargo, no creemos que ello nos permita deducir del texto los argumentos necesarios para inferir algo más que, desde ahora en adelante, serán tres los que participen de los juegos de los hermanos Sánchez-Uriarte.

En conclusión, el hecho de que estos intentos por crear tensión dramática y consecuentemente establecer un enfrentamiento de cosmovisiones por ambiguas que éstas sean no fructifiquen, creemos verlo confirmado tácitamente por la misma estudiosa cuando, en vez de intentar formular la estructura profunda de la obra, se conforma con lanzar una serie de preguntas vagas del tenor siguiente:

> Is this the assault of society upon self? Does it reflect a sociopolitical reality? the insecurity of Chile's recent political past? Does it reflect a concern for unprotected Man, his isolation, his vulnerability in an existencial world,



> the familiar twentieth century leitmotif? I cannot suggest a solution, I merely pose the question (p.10).

Por nuestra parte, no creemos que sea la función del crítico lanzar preguntas de esta naturaleza, sino intentar responderlas.

Juan Andrés Piña tampoco profundiza en el funcionamiento dramático de la obra, ya que ofrece Kindergarten como un ejemplo apropiado para demostrar su tesis de que en la producción dramática de Egon Wolff se da un proceso de desesperanza. Según lo cual, sería correcto afirmar que en esta obra el autor estudia "la psicología de estos tres decrépitos" seres, aunque resulta menos aceptable lo que añade a continuación:

> Los tres hemanos son simbólicos, tomados desde muy dentro, como acostumbra el autor, representando de esta forma a un puñado como ellos absolutamente condenados (p. 254).

Nos resulta difícil apreciar esta simbología a la que se refiere el crítico. Por el contrario, pensamos que no estamos ante casos como los de China o de Merluza donde sus individualidades se transcienden por medio de referencias continuas a contextos más universales que les conceden caracteres simbólicos fácilmente identificables. En Kindergarten no ocurre lo mismo; Mico, Toño y Meche no se despegan de las referencias a sus vidas particulares, lo que al final resulta redundante, ya que no analizan las verdaderas razones de sus fracasos. Por ejemplo, si nos interrogamos por las causas que provocaron sus insatisfacciones sexuales, sólo encontramos razones individuales que no pasan de ser anecdóticas y carecen de connotaciones que puedan ser aplicadas a otras personas. El hecho de que Mico siga masturbándose a su edad o Toño persiga a las jovencitas, no se puede considerar ni bueno ni malo en sí y, por tanto, carece de tensión dramática propia, ya que no parece



difícil demostrar que, en otras circunstancias, eso que hacen es muy sano y saludable. Creemos que para lograr elevar la anécdota a una categoría de universalidad necesitamos, como en obras anteriores, colocar esas experiencias individuales en relación con las causas y las circunstancias que las provocaron.

Es verdad que Mico hace referencia a su ascendencia colonial como causa de su frustración cuando dice:

> ¡Nuestro pasado colonial! ¡Nuestro maldito ancestro colonial, hipócrita e intolerante! ¡Las misas en sordina y el olor a santidad! ¡Toda la galería de antepasados! (Con ira.) ¡Son ellos, los que en verdad, me castraron en vida! (Casi llorando.) ¡Y aún hay vida, en mis pobres arterias, Toño! (p. 225)

Pero creemos que esta referencia histórica, válida para entender el problema global latinoamericano, resulta parcial y ajena a la sociedad chilena de 1976, donde los problemas sociales tienen raíces bastante más concretas que poseer ciertos apellidos.

Otra posibilidad de interpretar <u>Kindergarten</u> -sugerida también por Margaret S. Peden- es la de una reflexión filosófico-existencialista de la vida; el aislamiento de los viejos, su vulnerabilidad, la desprotección del hombre en general, etc., que parecen motivos recurrentes en la obra de los autores de esta corriente, nos daría pie a clasificarla como tal. Creemos, sin embargo, que esta idea del existencialismo es sólo una vulgarización del mismo, y no sería difícil perseguirla a lo largo de la historia de la literatura. El tema de la libertad, por ejemplo, -que tanto obsesionaba a los autores existencialistas- no aparece tratado en la obra de Egon Wolff. Como dijimos anteriormente, <u>Kindergarten</u> se queda en unos juegos psicológicos descontextualizados que ter-



minan por ser fatigosos.

La estructura cerrada, que correspondería a una obra con características a las expuestas arriba, es lo que expresa Juan Andrés Piña cuando dice:

> La obra cierra matemáticamente su círculo infernal, anunciando un mañana exactamente igual al sucedido durante las horas en que transcurren la acción dramática. Ya no hay aquí tránsito ni evolución, lucha de distintas posiciones vitales, sino mostración dramática de sólo una de ellas: la anquilosada, decrépita, falta de vitalidad, condenada ya irremisiblemente (p. 30).

Además de contradecir la connotación simbólica de los personajes, que el crítico mencionó anteriormente, no creemos que la idea de una única visión del mundo consiga dramatizarse simplemente porque se nos representa "anquilosada y decrépita" sin que se nos hable de las causas que la ocasionaron. Por el contrario, y esto es lo que ocurre en la obra, conseguimos que se nos narren unos hechos descontextualizados, individualizados y carentes de toda importancia.

Debido a nuestro interés por el teatro de Wolff, no podemos evitar terminar este comentario de Kindergarten manifestando nuestra sorpresa ante el cambio que se ha producido en un autor que, hasta el momento, se había manifestado tan comprometido con la situación socio-económica como determinante esencial en la configuración de las diferentes individualidades. Tampoco pudimos apartar de nuestra mente, durante su lectura, el momento socio-político en que la obra fue escrita. Buscamos en la censura que sufre Chile los argumentos necesarios para intentar establecer una simbología entre la atmósfera asfixiante de la casa de los Sánchez-Uriarte y la situación de Chile bajo la dictadura, pero no encontramos un apoyo textual convincente.



Así, pues, tenemos que repetir que nos parece una obra fracasada, a pesar de la maestría de su lenguaje y de la utilización de técnicas dramáticas modernas. No podemos concordar con Wolff cuando intenta justificar la originalidad de la obra por el hecho de que sus personajes sean ancianos,[32] factor que, según él, no se ha dado frecuentemente en la literatura latinoamericana ni en la mundial. La creación de una obra dramática requiere además otros ingredientes como, por ejemplo, el que se produzca una tensión dialéctica entre algunos de los rasgos que caracterizan al hombre del siglo XX para, de esta manera, ascender a un nivel superior e integrarlo en la historia del concepto universal del "hombre".

2. <u>Relaciones entre la imagen del mundo imaginario de Egon Wolff y las estructuras sociales, económicas y políticas de Chile moderno</u>.

A. La ciudad como dimensión espacio-temporal del mundo imaginario del autor:

Como señalamos al comentar <u>Mansión de lechuzas</u>, la primera estructura significante de la producción dramática del autor es la constitución de la ciudad como único espacio donde se lleva a cabo la acción dramática de sus obras.

Lo que esto homologa en la realidad social de Chile es el proceso, aún no acabado, del trasvase de seres humanos del campo a la ciudad. Es de todos conocidos que el comienzo de estas inmigraciones data de principios del siglo XIX con el inicio de la revolución industrial. Este proceso se acelera paulatinamente a lo largo del siglo XIX y, en la pri-



mera mitad del siglo XX, el centro urbano se confirma como espacio principal donde se desarrollan las relaciones interpersonales que caracterizan al hombre contemporáneo. Aunque los inicios de la revolución industrial no se puedan establecer tan remotamente en Chile como en los países donde ésta se inició, ello no nos impide constatar el hecho de que, al comienzo de la década de los sesenta, el centro urbano adquiere la supremacía demográfica. Paul E. Sigmund, en su libro The Overthrow of Allende and the Politics of Chile, 1964-1976, dice a este propósito:

> The urban population of Chile had expanded at a rapid rate -between 1952 and 1960 at 5.9 percent per annum, so that by 1960 about 70 percent of the population lived in urban centers. This population was 90 percent literate, and the national literacy figure for Chile, including rural areas, was 84 percent.[33]

Algunos de los factores que explican este hecho son los siguientes: en primer lugar, las riquezas naturales de Chile. Como decíamos en nuestra síntesis histórica del país, la industria salitrera floreció en la segunda parte del siglo pasado y comienzos del presente. Cuando, después de la primera guerra mundial y debido a la invención del salitre artificial, la comercialización de este producto entra en crisis, grandes masas de desocupados buscan asiento en las grandes ciudades donde dan lugar al nacimiento de las "poblaciones callampas". Sin embargo, la explotación del cobre viene a continuar el proceso de industrialización del país y el consiguiente florecimiento de los centros urbanos.

Simultáneamente a esta industrialización y florecimiento de las ciudades se produce el empeoramiento de la situación agrícola que se mantiene ajena a la modernización y asentada en "la hacienda" como modo de explotación. Brian Loveman dice a este propósito:



> Underlying these demographic and economic trends could be found a complex, contradictory set of political arrangements that permitted the most traditional social and economic institutions in the nation, the rural estates, to survive intact through four decades of dramatic social change and economic modernization. To a great extent the survival of the hacienda system and its extensive subsidization by the state represent the trade-off between Marxists, reformers, and traditional political interests.[34]

Este crítico confirma el dato estadístico de Paul S. Sigmund al decirnos que en 1960, de los 7.628.136 millones de habitantes que tenía Chile solamente 2,650.500 pertenecían al area rural (p. 21). Huelga insistir en el hecho de que la explotación de "hacienda" absorve poca mano de obra e impide una explotación ventajosa de la tierra.

Otro factor que se relaciona con el anterior es la situación climática del país; la aridez que caracteriza las tierras del norte y la explotación maderera de las del sur hace que los grandes centros urbanos se concentren en la región del Valle Central, donde se encuentran las principales provincias agrícolas.

Estos datos económicos que confirman la ascensión de la ciudad coinciden en lo político con la intervención en los centros de poder de la burguesía, clase dominante de las urbes. Según señalamos, los primeros intentos serios se remontan a la época del presidente Balmaceda y la guerra de 1891 de la que dicha clase sale derrotada. El próximo intento se lleva a cabo con Arturo Alessandri, en la segunda década de nuestro siglo, esta vez con resultados positivos. Su asentamiento en el poder ha llegado hasta nuestros días. Paul E. Sigmund dice que "by 1960 about 30 to 35 percent of the Chilean population belonged to the middle or upper strata, with a higher proportion in Santiago and

Valparaíso" (p. 21).

La otra fuerza político-social que hay que tener en cuenta en esta ascensión del centro urbano es el proletariado y la problemática que encarna. Aquella parte de la población que no es dueña de los medios de producción, o no interviene directamente en su mantenimiento, se organiza en sindicatos y en partidos de carácter obrero. Las primeras organizaciones proletarias se confunden con la personalidad de Francisco Bilbao que muere en 1864. La creación del Partido Demócrata, de donde resultará el Partido Socialista, data de la década de los ochenta del siglo pasado. La derrota de las fuerzas reformistas en la guerra de 1891 trae consigo una fuerte represión del proletariado. Recordemoas a modo de ejemplo, la huelga de Iquique en 1907 y la figura de Emilio Recabarren. En la década de los veinte se constituye el Partido Comunista y, a finales de los años treinta, consigue el poder la coalición de estas fuerzas con las de la burguesía reformista.

Así, pues, y de acuerdo a este panorama, no es de extrañar que la década de los cincuenta produzca una generación de dramaturgos, de la que forma parte Egon Wolff, cuyo teatro tiene como coordenada espacio-temporal el centro urbano.

B. Individualismo vs. estructura social, igual a héroe problematizado.

Si, como pensamos, es importante el hecho de haber descubierto que la ciudad iba a ser desde ahora en adelante el lugar donde se va a imponer un nuevo tipo de relación interpersonal, no es menos importante el establecimiento de esta segunda macroestructura, donde se intenta analizar la problemática social de estos centro y la ideología que do-

mina en ellos.

No hay duda que la ascensión de la clase burguesa trajo consigo algunas virtudes que hoy se consideran derechos inalienables del ser humano. Hablamos específicamente del concepto de "individualidad" en cuanto generador del derecho a la libertad de la persona como única responsable de su proyecto vital. Esto se entiende mejor si lo comparamos con el concepto del hombre y del mundo predominante en la Edad Media donde Dios era el organizador y rector de las vidas humanas y sus proyectos.

Un resultado de este cambio de valores es la veneración al "yo" que mostraron los románticos, la corriente "realista", tanto en teatro y novela de fines del siglo pasado, y la siguiente popularidad del psicoanálisis. Estos ejemplos confirman la supremacía que los procesos mentales y espirituales adquirieron a comienzos de nuestro siglo.

El filósofo español Carlos Gurméndez, en el comentario que hace al último libro del profesor Laín Entralgo, habla de este tema de la siguiente manera:

> El punto de partida de la modernidad es el cogito cartesiano, el descubrimiento del yo por sí mismo. Un acto de creación o rebelión del hombre contra Dios. Descartes, afirma el profesor García Bacca, es el primer ateo de la religiosidad moderna. Al no aceptar la condición de criatura y sublevarse contra el Creador se sumerge y precipita en los hondos y oscuros abismos de sí mismo. Entonces se descubre pensándose, y para afirmarse, continúa su reflexión hasta unir pensamiento y existencia. Vive, pues, la libertad de conciencia, es decir, la autonomía o el goce privilegiado de la individualidad.[35]

Como dijimos anteriormente, esta atención a los procesos espirituales y mentales del hombre es una estructura significativa inmanente de



la obra de Egon Wolff, sin la cual no se lograría una lectura óptima de su producción dramática.

Ahora bien, desafortunadamente, este "goce privilegiado de la individualidad" choca frontalmente con los valores que nos trata de imponer esa misma clase que se ha convertido en dominante, entre los cuales figuran: el triunfo económico, la acumulación de bienes materiales, la respetabilidad social de acuerdo a la cantidad de riqueza acumulada, el establecimiento de la competencia como única ley del juego económico, etc. Según ésto, al lado del ideal de libertad, nacen las pasiones o vicios de esta sociedad, que el mencionado filósofo cuantifica así: "Las pasiones dominantes que corresponden a las ideas propias de ese burgués solitario son: la soberbia, el orgullo, la envidia, la codicia" (p. 1).

Según lo expuesto, la idea burguesa del "individuo" entra en crisis casi al mismo tiempo de su nacimiento.

Este aspecto se convierte en una nueva estructura inmanente de la obra del autor, sobre lo que hemos abundado suficientemente en el comentario de los dramas, y guarda una relación conflictiva con la anterior.

El resultado de esta relación polémica produce una tercera estructura significativa: el héroe problematizado, que no encuentra su felicidad en la persecución y obtención de los bienes materiales y, al mismo tiempo, se encuentra atrapado en la soledad que impone la creencia acrítica del "goce de la individualidad".

Constituído el "héroe problematizado", característico de la sociedad capitalista, Egon Wolff continúa su investigación intentando dar, o buscar, una respuesta para éste. Aquí situamos otra nueva estructura



inmanente de su producción: sólo las perspectivas que consigan salvar las barreras del "yo" serán potenciadas en su producción dramática.

Esta intuición artística es la que el profesor Laín Entralgo fundamenta filosóficamente en su libro y que su comentarista resume así:

> Ha entrado en crisis la idea burguesa del yo o el egoismo de la filosofía alemana, como decía George Santayana. Sin embargo, el profesor Laín, con sabia y sutil maestría, nos descubre la realidad del otro en el yo, la socialidad en el seno del atomismo individualista, como Marx en El capital nos revela la colectivización o socialización implícita de los procesos de producción en un sistema capitalista de apropiación individual. Así, el razonamiento por analogía de Descartes nos abre la presencia del otro como sujeto ajeno y extraño (p. 1).

Así, pues, resulta que lo que atormenta profundamente al ideal del hombre burgués en soledad es la inseparable vecindad del "tú". Pero no únicamente la vecindad del "tú", sino la necesidad que sentimos del "otro" para completar nuestro "yo". Sigue el comentarista diciendo:

> Pues solamente se puede llegar a ser yo mediante el tú. En uno de los mejores capítulos de esta obra, el otro como invención del yo, el autor analiza el creacionismo de Unamuno, la empatía de Lipps y la comprensión del otro de Dilthey, para llegar a la conclusión de que en el adentro de la soledad más absoluta del yo palpita la necesidad del otro (p. 1).

No dudamos en calificar de revolucionaria la actitud de los artistas e intelectuales, como Egon Wolff, que implican esta necesidad del "tú" en nuestro "yo".

Otro factor interesante es la naturaleza del vínculo que une el "tú" y el "yo". La respuesta que da Laín Entralgo apunta a la teoría del amor. Por supuesto que este concepto necesita una especificación que él hace descartando, en primer lugar, lo que llama "amor contemplativo" y que el comentarista define de la siguiente manera:



> Una de las formas de manifestarse es el amor de contemplación distante, lo que denominamos amor sentimental, de lejanías, que acrecientan la potencia del sentir, pero que amenguan la pasión objetiva por el otro que amamos (p. 1).

Del mismo modo, queda descartado "el amor instante", aunque represente un avance con respecto al anterior:

> Luego aparece el amor instante, por el que el amante se transfiere a la persona amada y se anonada en ella, lo que no debe confundirse con la concepción de Kierkegaard del amor como revelación instantánea ni con el amor cambiante, el de Don Juan (p. 1).

Se afirma, igualmente, el fracaso del idealismo que se esconde tras la teoría cristina del amor al prójimo.

Entonces, ¿cuál es el verdadero amor? "El amor constante", cuyas cualidades son definidas del siguiente modo: "Por el amor constante se llega a cumplir, según Laín, la realidad amorosa: la comprensión, la donación recíproca, la mutua transparencia" (p. 1).

Pensamos que no es difícil encontrar la homologación de este aspecto en la obra de Egon Wolff. Si nos preguntamos qué razón empuja a Andrés a buscar el secreto de su madre, o a Ricardo a aguantar las impertinencias de la suya, la oportunidad que Balik ofrece a Jaime para reconstruir su vida o la fuerza que soporta a Polla en sus tribulaciones con Pablo, no podemos contestar más que una cosa: el amor.

Hemos tomado los ejemplos anteriores de las primeras obras del autor, aunque bien se podría haber hecho con las últimas con el objeto de dejar éstas para ejemplificar lo que consideramos la estructura significante final que se encuentra en la producción dramática de Wolff. Esta estructura podría definirse como la necesidad de conversión de ese "yo" y "tú" en un "nosotros" y la necesidad de cambiar, para ello,



las estructuras dominantes de nuestra sociedad. El ejemplo que soporta nuestra afirmación es la relación simbólica que guarda el desmantelamiento del apartamento de Eva, para que se lleve a cabo el amor que imagina Merluza, con la necesidad de cambio de las estructuras sociales para que llegue a salvarse el abismo, que cada día se abre más, entre las clases oprimidas y privilegiadas que existe en los países sudamericanos.

Regresando a las fundamentaciones filosóficas, diremos que el profesor Laín no cree en una integración del "tú" y del "yo" en un "nosotros", pero el comentarista, con la competencia que le confiere su categoría de filósofo profesional, critica esta actitud así:

> Sin embargo, Laín concluye sagazmente que el yo y el tú no pueden desaparecer en el nosotros. Queda, pues, en todo el amor un sabor amargo de realidad incompleta. El nosotros, por el contrario, es una síntesis unificadora de los hombres mediante la descomposición de sus egoísmos pérfidos y feroces. Pero no llegamos a ser unos, nosotros realmente por el amor, demasiado singular como el odio, sino por una transformación de las estructuras del mundo (p. 1).

Esto es, repetimos, lo que nosotros pensamos que está apuntalando la significación última de obras como Los invasores o Flores de papel, la necesidad de una "transformación de las estructuras del mundo", y que diferencia a éstas de las primeras. No vamos a discutir aquí si esto sucede a costa de las profundas creencias de Egon Wolff, pero, como no dudamos que es honesto con su condición de escritor responsable, no tiene más remedio que atacar las estructuras del sistema y cuando ello no ocurre, se producen fracasos como el que tiene lugar en Kindergarten.

3. Contenidos ideológicos que comporta la obra del dramaturgo.

Intentar aproximarse, aunque sólo sea superficialmente, a los con-



tenidos ideológicos que comporta la obra del autor lleva implícito un análisis de los conceptos de "izquierda" y "derecha", o más específicamente de los de "vieja izquierda" y "nueva izquierda".

El mantenimiento de los conceptos de "izquierda" y de "derecha" se justifica si se tienen en cuenta ciertos aspectos de su definición que nos ayudarán a evitar errores de comprensión. El ensayista político Ignacio Sotelo los señala claramente:

> Se justifican estas consideraciones si sirven para precavernos de dos errores, harto extendidos: el primero, que la distinción entre derecha e izquierda carece de contenido; el segundo, que se suponga fijo e inalterable el concepto de izquierda o de derecha. Por un lado, la derecha aprovecha el carácter relativo y cambiante de estos conceptos para negar su vigencia, o por lo menos para declararlos anacrónicos, hasta el punto que lo que hoy define a buena parte de la derecha es negar el sentido de esta distinción. Por otro, nada tan conservador -valga la paradoja- que la izquierda a la hora de aferrarse a ideologías y símbolos, como si el carácter de izquierda o de derecha fuera absoluto y definitivo.[36]

Según esto, y siguiendo la argumentación del citado ensayista, proponemos la formulación del concepto de "nueva izquierda". En primer lugar, su necesidad se fundamenta en la descomposición que ha sufrido el referente de la vieja izquierda, el proletariado, que ha tenido lugar en este siglo y concretamente en los últimos treinta años. Ignacio Sotelo explica el hecho de la siguiente manera:

> La crisis de la vieja izquierda se vincula al desmoronamiento de la clase obrera como sujeto revolucionario. En la Unión Soviética, donde triunfó <u>la revolución proletaria</u>, la clase obrera se ve subyugada por una burocracia, de la que se discute su carácter de clase pero no su papel dominante. En los países capitalistas altamente desarrollados de la Europa occidental, desde la década de los cincuenta, se comprueba una integración social y política de la clase



> obrera que la crisis vivida desde comienzos de los setenta no ha cuestionado, por lo menos en relación con la amplitud de la crisis.
> Ya en los años sesenta se percibe claramente el grado de integración a que ha llegado la clase obrera. Por vez primera el pleno empleo le proporciona un cierto margen de seguridad, hasta entonces desconocido, a la vez que salarios reales en rápido aumento la vuelcan a un consumismo tan infantil como integrador (p. 12).

Se podría objetar, y no sin razón, que esta desintegración no se ha llevado a cabo del mismo modo que en los países desarrollados en los en vías de desarrollo, entre los que se encuentran la mayoría de las naciones sudamericanas. Aunque, como decimos, esta observación no es errónea, pues se fundamenta en datos objetivos, pensamos que éste es el camino a seguir en estos países, teniendo en cuenta la integración político-económica a que está sometido el mundo actual.

Apoyando esta idea, señalamos también la crisis de los sistemas ideológicos y políticos de los países de economía socialista, unida a la búsqueda de identidad de los partidos comunistas europeos que está teniendo lugar hoy en día.

Así, pues, creemos justo formular la tesis de que una nueva izquierda ha comenzado a cuajar, y podemos señalar sus inicios en las revueltas estudiantiles de París, Berlín y California que tienen lugar a finales de la década de los sesenta. Junto a estos grupos intelectuales, asistimos también a la aparición en el espectro social de sectores que incluso la vieja izquierda había mantenido marginados: la mujer, las minorías sexuales discriminadas, etc. El origen y la naturaleza de esta "nueva izquierda" son definidos de un modo más elocuente por Ignacio Sotelo:



> La nueva izquierda europea cuaja en la década de los setenta sobre el rescoldo que deja el movimiento estudiantil y en las nuevas condiciones sociales que produce la crisis. Los elementos ideológicos determinantes se elaboraron en torno a la experiencia del 68, pero es la crisis la que les da verdadera trascendencia social. Un pensamiento crítico, democrático y antiautoritario, que parecía condenado a no romper los muros de los claustros universitarios, empieza a enraizar en muy distintos sectores sociales, a lo que la izquierda tradicional apenas había tenido acceso, la mujer, las minorías sexuales discriminadas, el subproletariado marginal, etc., pero también entre los intelectuales, científicos que cuando se habían abierto a la política parecían clientela segura de la vieja izquierda (p. 13).

Así, pues, la diferencia entre la nueva y la vieja izquierda, reside en la distinta base social que las sustenta, mucho más heteróclita en la primera que en la segunda. Del mismo modo, las luchas de carácter eminentemente económico que han caracterizado a la vieja izquierda en las últimas décadas son substituídas por el retorno a los antiguos principios humanistas del movimiento obrero que se habían olvidado en el camino.

Para entender las innovaciones ideológicas de la nueva izquierda, de acuerdo al ensayista que venimos comentando, es necesario retrotraerse a su origen: el movimiento estudiantil, cuyos tres puntos de interés son:

> 1. Una crítica contundente del autoritarismo dogmático de la vieja izquierda, tanto en su versión socialdemócrata como leninista. Ni la congelación dogmática del marxismo ni el humanismo socialdemócrata parecían respuestas capaces de enfrentarse a los poderes establecidos.
> 2. Frente a la eliminación estalinista de la subjetividad o su absoluta privatización en el mundo capitalista, el movimiento estudiantil redescubre la dimensión política de lo privado. En vez de avergonzarse de su subjetividad o de encerrarla en el

> ámbito de lo privado, sin comunicación con el público, se colocan en primer término las necesidades individuales -las materiales, pero también las psíquicas y espirituales-, haciendo hincapié en las implicaciones políticas de la <u>miseria</u> personal.
> 3. No se ha insistido lo bastante en el hecho de que el movimiento estudiantil, por lo menos en su primera forma berlinesa, surge como reacción de solidaridad con los <u>pobres</u> y <u>explotados</u> del mundo subdesarrollado. Figuras como Che Guevara o Ho Tchi Minh son los héroes de aquella generación. Las formas de explotación capitalista se revelan sin disfraz en el llamado <u>tercer mundo</u> (p. 13).

Apagados los fervores de las luchas estudiantiles de aquellos años, sólo señalaremos que el ideal de una "nueva izquierda" continúa en los años ochenta en manos del grupo conocido como "los verdes" y que es una convergencia de movimientos pacifistas y ecologistas. Lo que nos interesa señalar de este movimiento -que consiguió su representación en el parlamento alemán últimamente-, es la falta de especificidad de clase, ya que los valores que proclaman son comunes a todos los hombres y se resumen en una sola palabra: sobrevivencia.

Estas aclaraciones nos parecen necesarias para nuestro análisis ya que constatamos que los contenidos ideológicos de Egon Wolff se identifican, en gran medida, a los de la llamada "nueva izquierda": la ausencia de dogmatismo, la importancia que lo último tiene en sus dramas y la conciencia de las formas de explotación injustas que sufren los países sudamericanos.

Esta actitud ideológica le ha llevado a ser considerado como dramaturgo de ideología demócrata cristiana por la vieja izquierda y como marxista por la parte conservadora. Sin embargo, esto no parece preocupar mucho al autor ya que, como él mismo dice, esas calificaciones "yo no me las pongo, que me las pongan los demás".[37]



Esta visión del mundo es la propia del intelectual honesto que es en el fondo Egon Wolff, y que el profesor Enrique Tierno Galván define en los siguientes términos:

> (El intelectual) está o tiende a estar seguro de sí en cuanto es bastante para sí mismo, aunque rechaza el acoplamiento definitivo con lo que se conoce. En este último aspecto ensaya de continuo nuevas explicaciones.[38]

Nada más pertinente al teatro de Egon Wolff que ese "ensayar de continuo nuevas explicaciones". Como ya dijimos anteriormente, la coherencia de su producción dramática es uno de los factores que se aprecian en la primera lectura; siendo todas las obras diferentes, estamos concientes, sin embargo, de que hay aspectos comunes a las anteriores. Esta sensación es consecuencia de su afán investigador sobre la realidad que le rodea y de su idea de mostrar los diferentes puntos de vista de la misma. La polivalencia de la mayoría de sus personajes también es el reflejo de su actitud. Lo inusual de la misma nos lo explica el mismo profesor Tierno Galván:

> El enorme desarrollo metodológico de casi todas las disciplinas y saberes, la acumulación de información, la seguridad que se desprende del control de los hechos por la tecnología, el constante aumento de bienes sociales más la despreocupación metafísica, han dado al occidental moderno una gran seguridad respecto de las estructuras objetivas del conocimiento que contradice profundamente a la inseguridad personal respecto de nuestro propio comportamiento y el de los demás (p. 10).

Las últimas palabras de la cita nos introducen en una de las características consubstanciales al intelectual: su humanismo, es decir, su profunda preocupación por "el otro". Este aspecto lo hemos tratado en repetidas ocasiones de nuestro análisis y, por tanto, pensamos que no es necesario insistir en ella otra vez. Queremos añadir, sin embargo,



que si es verdad que en la mayoría de las obras de Egon Wolff hay perspectivas de personajes que se potencian y otras que no, también es de subrayar el hecho de que no se anatematizan las no potenciadas, más bien se las deja que sufran las consecuencias de sus elecciones vitales; por ejemplo, el remordimiento de conciencia en el caso de Lucas Meyer, la soledad de Jorge en Discípulos del miedo, el sentimiento de impotencia de la pareja Cristina y Jaime, etc.

Como conclusión, creemos que después del estudio realizado de la obra dramática de Egon Wolff comprendemos más fácilmente la naturaleza problemática de su universo imaginario. Su postura moderna y profundamente democrática puede resultar difícil de entender en hispanoamérica donde las injusticias sociales son tan evidentes y la necesidad de solución tan perentoria; sin embargo, la historia contemporánea nos confirma continuamente que el futuro optimista y justo debe desprenderse de cualquier fe ideológica y adaptarse a las necesidades del hombre tanto de orden físico como espiritual.



NOTAS - CUARTA PARTE

[1] Paris: Gallimard, 1964.

[2] Egon Wolff, "Mansión de lechuzas" en: Teatro chileno actual, (Santiago: Zig-Zag, 1966), pp. 165-225.

[3] "Dialectics", Encyclopaedia Britanica, 15th. ed.

[4] El País, Madrid 2 de marzo de 1983.

[5] Egon Wolff, El signo de Caín y Discípulos del miedo, (Santiago: Valores Literarios, 1971), pp. 101-165.

[6] El País, Madrid 3 de marzo de 1983.

[7] Entrevista con Egon Wolff, mayo de 1980.

[8] Egon Wolff, Teatro, (Santiago: Nascimento, 1978), p. 17.

[9] Como la obra no ha sido todavía publicada, el texto que hemos utilizado es uno enviado gentilmente por el autor, y al cual nos referiremos de aquí en adelante.

[10] Domingo Piga y Orlando Rodríguez, Teatro chileno del siglo XX, (Santiago: Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964), p. 104.

[11] Sección "Libros", El País, (Madrid 20 de marzo de 1983), p. 3.

[12] Egon Wolff, Teatro: Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten, (Santiago: Nascimento, 1978), pp. 34-140.

[13] Egon Wolff, "Los invasores", El teatro hispanoamericano contemporáneo, Vol. I, (México: Fondo de Cultura Económica, 1964), pp. 124-190.

[14] "Egon Wolff's Los invasores: A Play within a Dream", Latin American Theatre Review, 6/1 (Fall 1972) pp. 19-20.

[15] "Theme, Characterization and Structure in Los invasores", Latin American Theatre Review, 11/2 (Spring 1978), pp. 5-10.



[16] Hispanófila, 55 (Septiembre 1975), pp. 87-97.

[17] En Dramatists in Revolt: The New Latin American Theatre, (Austin: University of Texas Press, 1976), pp. 190-201.

[18] "¿Qué queda del marxismo?", El País, (Madrid 13 de marzo de 1983), pp. 14-15.

[19] No. 21-22, (Febrero-Marzo 1983), p. 6.

[20] Desde el espectáculo a la trivialización, (Madrid: Taurus, 1961), p. 87.

[21] Egon Wolff, El signo de Caín y Discípulos del miedo, (Santiago: Valores Literarios, 1971), pp. 12-97.

[22] Sección "Libros", El País, (Madrid, 20 de marzo de 1983), p. 8.

[23] "La búsqueda de la verdad", Los cuadernos del norte, Año III - No. 16 (Noviembre-Diciembre 1982), p. 10.

[24] "Karl Marx: un legado ambivalente", Revista de Occidente, Extraordinario V No. 21-22 (Febrero-Marzo 1983), p. 48.

[25] Egon Wolff, Teatro: Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten, (Santiago: Nascimento, 1978), pp. 141-203.

[26] Latin American Theatre Review, 12/1 (Fall 1978), pp. 43-49.

[27] Webster Dictionary, ed. 1965.

[28] Webster Dictionary, ed. 1965.

[29] Sección "Libros", El País, (Madrid 24 de abril de 1983), pp. 1 y 7.

[30] Egon Wolff, Teatro: Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten, (Santiago: Nascimento, 1978), pp. 204-280.

[31] "Kindergarten, A New Play by Egon Wolff", Latin American Theatre Review, 10/2 (Spring 1977), pp. 5-10.

[32] Entrevista con Egon Wolff, mayo de 1980.



[33] University of Pittsburgh Press, 1977, p. 21.

[34] Chile: the Legacy of Hispanic Capitalism, (Oxford University Press, 1979), p. 263.

[35] Sección "Libros", El País, (Madrid 10 de julio de 1983), p. 1.

[36] Ignacio Solelo, "La vieja y la nueva izquierda", El País, (Madrid 10 de julio de 1983), pp. 12-13.

[37] Entrevista con Egon Wolff, mayo de 1980.

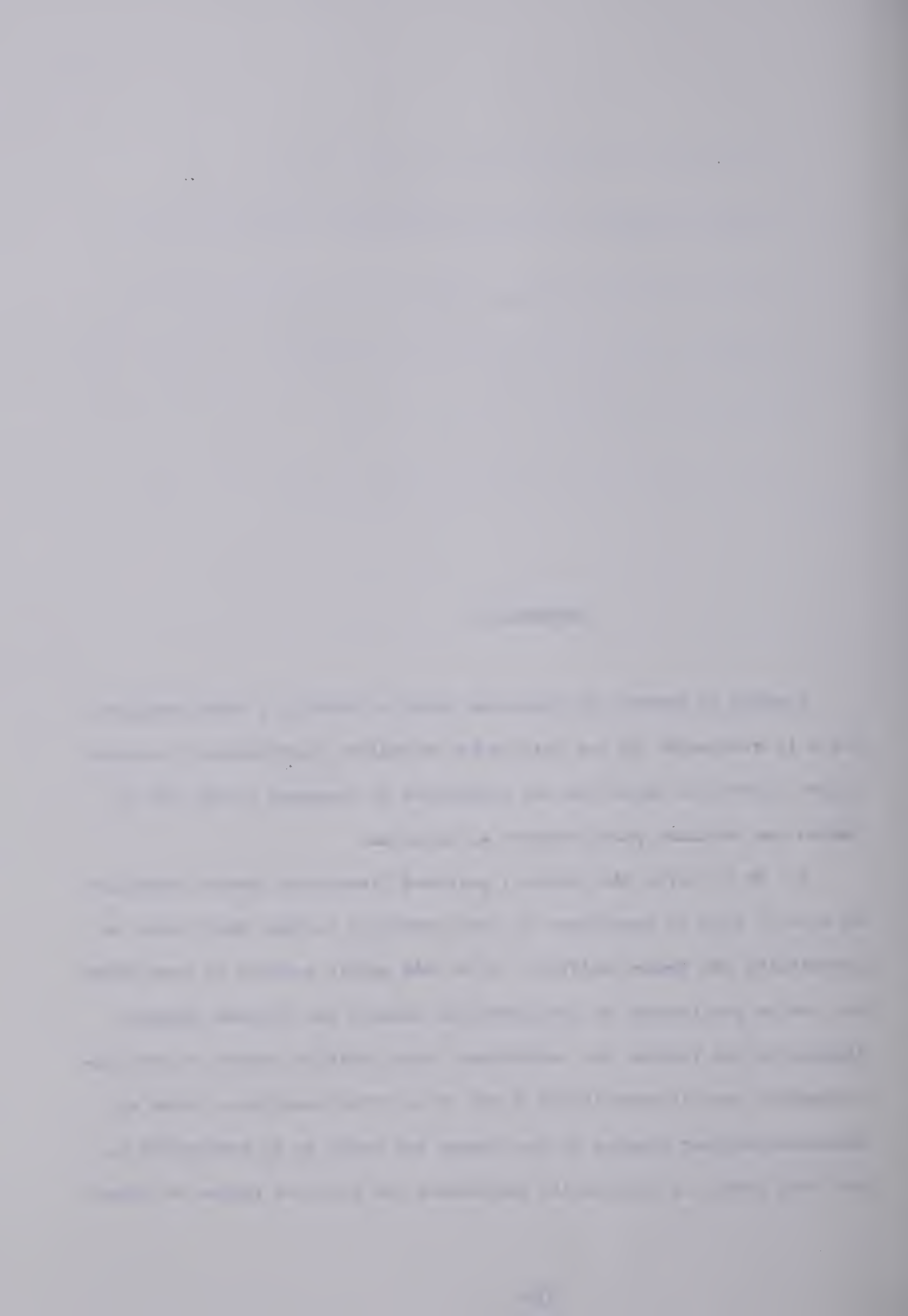
[38] "El intelectual y el ensayo", El País, (Madrid 1 de agosto de 1983), p. 10.



CONCLUSION

Llegado el momento de clausurar nuestro estudio, y como paso previo a la evaluación de los resultados obtenidos, permítasenos recordar cuáles fueron las metas que nos propusimos al comenzar y cuál fue el camino que seguimos para intentar alcanzarlas.

A. En el nivel más general, partimos planteando nuestro desacuerdo ante la idea de considerar la obra dramática de Egon Wolff como representante del teatro político, en el más amplio sentido de este término, que ha proliferado en Latinoamérica durante las últimas décadas. Algunas de las razones que señalábamos como posibles causas de este malentendido eran la parcelación a que se ha visto sometida su obra al descontextualizar algunos de sus dramas del resto de su producción y, por otra parte, la utilización partidista que hicieron grupos de deter-



minadas ideologías de su verdadera dimensión social. Para demostrar la diferencia del teatro de nuestro dramaturgo con el de quienes utilizan este género como medio de concientización, empleamos el método comparativo y analizamos brevemente el drama de César Rengifo, Las torres y el viento.

Para proceder con rigor, nos pareció indispensable ofrecer un resumen de los acontecimientos sociales y políticos más importantes de la historia de Chile de este siglo. También intentamos hacer lo mismo con los hechos biográficos del autor y, en un tercer apartado, dimos cuenta panorámicamente de la historia del teatro chileno del siglo XX y del puesto que ocupa Egon Wolff dentro del mismo.

B. En una segunda etapa, nos propusimos analizar tres dramas -Niñamadre, Los invasores y Flores de papel- que creemos altamente representativos de la manera en que en nuestro autor se actualiza la preocupación por lo social.

Para proceder al análisis fue indispensable la búsqueda de un método que nos evitara caer en el eclecticismo o el subjetivismo que habíamos observado en la mayoría de los estudios sobre Egon Wolff, algunos de los cuales sometimos a una sucinta bibliografía crítica.

Valga recordar al respecto que los estudios literarios atraviesan por un momento de cambio: por un lado, muchos de los procedimientos antiguos de análisis han quedado invalidados y, por otro, no disponemos todavía de un método lo suficientemente satisfactorio que dé cuenta rigurosa del fenómeno literario.

Así, pues, siendo nuestro deseo imponer cierta coherencia a la investigación, nos pareció que el análisis semiótico era el que más garan-



tías ofrecía.

Partiendo del supuesto que el texto dramático se deja subsumir bajo la categoría de relato, establecimos como hipótesis que en cuanto tal comporta un significado inmanente; es decir, una cierta cantidad de información adicional que rebasa los marcos de su contenido referencial, algo semejante a lo que la crítica tradicional ha llamado el "mensaje" de la obra.

Ahora bien, dicha dimensión es captada sin problemas por un lector más o menos entrenado y, en este sentido, nuestra investigación podría parecer inútil. La dificultad aparece cuando incluso a ese lector idóneo se le pide justificar su interpretación y decidir por qué es ése el sentido promovido y no otro.

Esto es lo que hemos pretendido al proponer y desarrollar una serie de conceptos y categorías tomadas de J.A. Greimas y C. Bremond. El primero ha intentado establecer un número limitado de categorías abstractas, los "actantes", dentro de los cuales vendrían a ordenarse los diversos personajes que configuran el relato, y ha formulado los nexos de interdependencia que median entre dichos actantes.

De acuerdo a la tesis de que ningún método en el momento actual da cuenta absoluta de la complejidad del fenómeno literario, la aplicación del Modelo Actancial tiene sus inconvenientes al aplicarlo al relato ya que es efectivo para la descripción de una situación, pero el relato tiene un carácter eminentemente dinámico. Así, pues, una vez fragmentado el relato en diferentes situaciones nos faltaba fundamentar el proceso de transformación que conduce de una situación a otra. En estas circunstancias, nos pareció legítimo recurrir a los trabajos de C. Bremond que



ponen el énfasis, justamente, en dichos procesos de transformación.

Naturalmente somos conscientes de que no hemos salvado todos los problemas que implica la integración de los trabajos de dichos investigadores y que hemos incurrido en simplificaciones y errores, pero, la empresa nos pareció inevitable en cuanto sólo mediante ella podíamos aproximarnos a los problemas que plantea el análisis global de una obra literaria.

Dentro ya del análisis concreto, la primera tarea fue la normalización del texto para extraerle sólo su dimensión narrativa. Luego reelaboramos el diálogo a partir de aquellos elementos que, siguiendo una cualidad de las lenguas aceptada por los lingüistas, pueden condenarse o expandirse.

La segunda tarea importante fue proceder a la descripción funcional del texto obtenido y, dado el hecho de que cada personaje en cuanto actante Sujeto es el héroe de las acciones que emprende, fragmentamos el acontecer en tantas perspectivas como personajes tiene la obra en estudio.

Dentro de las perspectivas, organizamos el acontecer siguiendo el orden cronológico y comenzamos a describir cada situación mediante el Modelo Actancial. Terminada esta labor de fragmentación emprendimos la tarea de evaluar los rasgos formales más notables de la perspectiva utilizando algunas de las categorías sugeridas por Bremond.

A estas alturas se nos planteó el problema de la interpretación de los resultados del análisis funcional con miras a objetivar parte de la significación global de la obra. De antemano debemos reconocer que estamos lejos de haber resuelto el problema airosamente. Incluso creemos que la descripción del nivel funcional sin el auxilio de una notación

simbólica semejante a la de la lógica fatalmente conlleva elementos interpretativos que se filtran a través de la terminología utilizada. Por otra parte, una descripción completamente neutra traicionaría un poco la realidad puesto que, en la lectura, el acontecer ficticio nos remite a procesos reales que nuestro contexto cultural nos ha hecho axiologizar como positivos o negativos y es sólo a partir de este saber implícito que la obra puede llevarnos a cuestionar la legitimidad de nuestros supuestos.

Así, pues, enfrentados con la substancia del contenido de la obra nos pareció interesante someter la evaluación de las diversas perspectivas obtenidas a un estudio comparativo, para lo cual establecimos un pequeño diagrama en el que se englobaban los personajes de la obra en un Modelo Actancial general. Los resultados que se desprendieron de la comparación de los "actantes" nos ayudaron a establecer la axiologización que promovía la obra en estudio y nos facilitaron el camino para desprender el contenido ideal de la misma, meta final de nuestro método de análisis.

Sometidas las obras seleccionadas a este proceso, vimos con sorpresa que se establecían ciertas constantes entre ellas, sobretodo la presencia del binomio estructural: psicología individual vs. condiciones sociales, cuya originalidad exigía un desarrollo más detallado.

También por medio de la comparación nos dimos cuenta que esta estructura se repetía en las otras obras de Egon Wolff no sometidas a un análisis pormenorizado por falta de espacio. Este descubrimiento, junto al supuesto de que actualmente ningún método de análisis es capaz de revelar toda la riqueza de un texto literario, nos animó a emprender la tarea de completar nuestra investigación con un capítulo dedicado al es-



tudio de la verdadera dimensión social de Egon Wolff.

Naturalmente, desde el primer momento, intentamos evitar el peligro de caer en un estudio sociológico tradicional y para ello tomamos las bases metodológicas que propone Lucien Goldmann, en especial su idea de sacar a la luz un cierto número de estructuras significativas que no se perciben a primera vista y que generalmente se repiten o evolucionan a lo largo de la producción artística de un escritor.

Como consecuencia de esta travesía a lo largo de los dramas de Egon Wolff, nos aproximamos a su modo de pensar, a su sensibilidad y a su concepción del mundo. Esta tarea tendría como complemento la comparación de dichas estructuras significativas de su producción con las del mundo social de Chile contemporáneo, para terminar con un intento de formulación de los contenidos ideológicos que comporta su obra dramática.

Si examinamos ahora los resultados obenidos creemos que pueden considerarse satisfactorios. En primer lugar, dejamos en claro que existe una diferencia entre lo que es un teatro político, dedicado fundamentalmente a la propaganda de un cierto ideario partidista, y aquél otro que, aun teniendo en cuenta la injusticia social existente en Latinoamérica y que cualquier ser humano responsable no puede olvidar, considera el discurso literario como sometido a principios específicos que hay que cumplir si se desea que el producto sea calificado de artístico.

En segundo lugar, ha quedado demostrado que los nuevos procedimientos de análisis pueden ser aplicados exitosamente a obras de teatro y que, la mayoría de las dificultades que se deben enfrentar en esta coyuntura son más bien de orden práctico que teórico: extensión del texto, multiplicidad de perspectivas, depuración de la metalengua del análi-



sis, etc.

En cuanto al Modelo Actancial, nos ha permitido determinar con mayor precisión de la que habríamos logrado mediante un análisis tradicional, la problemática fundamental que pleantean las obras estudiadas de Wolff; más aún, determinando el número de secuencias que asume cada "problema", hemos podido establecer un principio de jerarquización dentro de cada uno de los dramas. Por otra parte, las categorías de Mandatario y Objeto ponen en evidencia una serie de preocupaciones recurrentes que constituyen las grandes líneas de su contenido ideal. Así, tanto los personajes de Niñamadre, como China y Lucas, Merluza y Eva sufren carencias de naturaleza psicológica: la soledad, que se puede concretizar en la falta de amor o en el vacío que comporta la aceptación de que uno ha vivido en el error. Pero, al mismo tiempo, se nos dan las razones por las que cada uno sufre su problema, lo que abre un conflicto dialéctico entre el ser humano y la dimensión espacio-temporal en que le toca vivir.

En tercer lugar, una comparación entre el mundo de la producción dramática de Egon Wolff con el mundo social que vive el Chile moderno nos permitió perfilar los contenidos ideológicos más profundos que comporta la obra del autor, que se nos revelaron llenos de modernidad y en concordancia con los desarrollos sociales más significativos del mundo occidental.

Estamos conscientes de los inconvenientes que la investigación que hemos llevado a cabo comporta, para su mejor lectura, el conocimiento de las obras, una cierta familiariedad con las teorías que ehmos utilizado, el trato con un discurso poco interesante del que han desaparecido las consideraciones generales, etc. Sin embargo, estas inconve-



niencias tienen como compensación el hecho de que buscan ser una contribución en la tarea de ayudar a dar una mayor coherencia metodológica a los estudios hispánicos.



BIBLIOGRAFIA

1. Obras dramáticas de Egon Wolff.

Las fechas entre paréntesis dan cuenta del estreno de las obras.

(1958). Mansión de lechuzas. En Teatro chileno actual. Santiago de Chile: Empresa Editorial Zig-Zag, 1966, 165-225.

(1958). Discípulos del miedo. En El signo de Caín y Discípulos del miedo. Santiago de Chile: Ediciones Valores Literarios Ltda., 1971, 101-165.

(1959). Parejas de trapo. Texto mimeografiado enviado por el autor.

(1960). Niñamadre. En Teatro de Egon Wolff. Santiago de Chile: Nascimento, 1978, 34-140.

(1964). Los invasores. Vol. I de El teatro hispanoamericano contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 124-190.

(1969). El signo de Caín. En El signo de Caín y Discípulos del miedo. Santiago de Chile: Ediciones Valores Literarios Ltda., 1971, 13-97.

(1971). Flores de papel. En Teatro de Egon Wolff. Santiago de Chile: Nascimento, 1978, 141-203.

(1977). Kindergarten. En Teatro de Egon Wolff. Santiago de Chile: Nascimento, 1978, 204-280.

2. Antologías que incluyen alguna obra de Egon Wolff.

SOLORZANO, Carlos. Vol. I de El teatro hispanoamericano contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica, 1964, 124-190.

RODRIGUEZ-SARDIÑAS, Orlando y Miguel SUAREZ RADILLO. Vol. I de Teatro selecto contemporáneo hispanoamericano. Madrid: Escelicer, 1971, 117-196.



LAMB, Ruth. Three Contemporary Latinamerican Plays: René Marqués, Egon Wolff and Emilio Carballido. Walton, Mass: Xerox College Pub., 1971, 73-134.

Tres obras de teatro. La Habana: Casa de las Américas, 1970, 124-145.

Teatro chileno contemporáneo. Madrid: Aguilar, 1970, 131-209.

Vol. II de 9 dramaturgos hispanoamericanos. Ottawa: Girol Books, Inc. Colección Telón, 1979, 151-221.

Teatro de Egon Wolff. Niñamadre, Flores de papel y Kindergarten. Santiago de Chile: Nascimento, 1978.

3. Estudios sobre la obra de Egon Wolff y el teatro chileno contemporáneo.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. "Los invasores: la amenaza". En Teatro hispanoamericano de crítica social. Madrid: Playor, 1975, 129-141.

__________. "Teatro social-popular en Chile: 1971-73". Literatura chilena en el exilio, 1, Núm. 2 (abril 1977), 2-3.

__________. "Reseña actual del teatro en Chile". Richex, 1, Núm. 4 (octubre 1977), 14-15.

CAÑEPA GUZMAN, Mario. El teatro en Chile. Santiago de Chile: Editorial Arancibia Hermanos, 1966.

CASTEDO-ELLERMAN, Elena. "Variantes de Egon Wolff: Fórmulas dramática y social". Hispamérica, 5, Núm. 15 (diciembre 1974), 15-38.

CHRZANOWSKI, Joseph. "Theme, Characterization and Structure in Los invasores". Latin American Theatre Review, 11/2 (Spring 1978), pp. 5-10.

DURAN-CERDA, Julio. Repertorio del teatro chileno. Santiago de Chile: Publicaciones del Instituto de Literatura Chilena, 1962.

__________. "Actuales tendencias del teatro chileno". Revista Internacional de Bibliografía, Núm. 13 (1963), pp. 152-175.

__________. "El teatro chileno de nuestros días". En Teatro chileno contemporáneo. Madrid: Aguilar, 9-58.

EHRMANN, Hans. "Chilean Theatre: 1971-1973". Latin American Theatre Review, 7/2 (spring 1974), pp. 39-43.



FERNANDEZ RODRIGUEZ, Teodosio. "El teatro de Egon Wolff". Memorias del XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid, (marzo 1975), 1246-1257.

GARCIA, Lautaro. "Anotaciones sobre el teatro de Chile". Revista Zig-Zag, número especial (diciembre 1955), pp. 248-253.

JONES, WILLIS, KNAPP. "The contemporary Chilean Theatre". En: Behind Spanish American Footlights. Austin: University of Texas Press, 1966, 231-245.

LICHTBLAU, Myron I. "La conciencia de Latinoamérica en tres dramas contemporáneos". Humanitas, Núm. 9 (1968), pp. 249-258.

LAMBERG, Fernando. "La dramaturgia chilena actual". Revista literaria de la S.E.Ch. 4, Núm. 8 (septiembre 1960), 28-35.

LOPEZ, Daniel. "Ambiguity in Flores de papel". Latin American Theatre Review, 12/1 (Fall 1978), pp. 43-50.

LYDAY, Leon F. "Egon Wolff's Los invasores: A Play Within a Dream". Latin American Theatre Review, 6/1 (Fall 1972), pp. 19-26.

MORA, Gabriela. "Notas sobre el teatro chileno actual". Revista Interamericana de Bibliografía, Núm. 4 (octubre-diciembre 1968), pp. 415-421.

MORGADO, Benjamín. Eclipse parcial del teatro chileno. Santiago de Chile: Ediciones Senda, 1943.

NEGLIA, Erminio. "El teatro comprometido en hispanoamérica: algunas piezas representativas". En Aspectos del teatro moderno hispanoamericano. Bogotá: Stella, 1975, 39-49.

OJEDA, Jorge Arturo. "Teatro lúdico y didáctico". Revista de Bellas Artes, Núm. 24 (noviembre-diciembre 1968), pp. 57-62.

PEDEN, Margaret S. "Three Plays of Egon Wolff". Latin American Theatre Review, 3/1 (Fall 1969), pp. 29-35.

__________. "The Theatre of Egon Wolff". En Dramatist in Revolt: The New Latin American Theatre. Austin: University of Texas Press, 1976, 190-201.

__________. "Kindergarten, A new Play by Egon Wolff". Latin American Theatre Review, 10/2 (Spring 1978), pp. 5-10.

PIGA, Domingo y Orlando RODRIGUEZ. Teatro chileno del siglo veinte. Santiago de Chile: Publicaciones Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964.



PIÑA, Juan Andrés. "Prólogo". En Teatro de Egon Wolff: Niñamadre, Flores de papel, Kindergarten. Santiago de Chile: Nascimento, 1978, 7-33.

_________. "Prólogo". En Teatro de Sergio Vodanovic: Deja que los perros ladren, Viña, Perdón...¡estamos en guerra! Santiago de Chile: Nascimento, 1978, 7-28.

SAENZ, Gerardo. "La luz en Mansión de lechuzas de Egon Wolff". Memorias del XVII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid, (marzo 1975), 1260-1264.

SILVA CASTRO, Raúl. "El drama". En Panorama literario de Chile. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1961, 394-432.

SKARMETA, Antonio. "La burguesía invadida: Los invasores de Egon Wolff". Revista Chilena de Literatura, Núm. 4 (1971), pp. 96-97.

VIDAL, Hernán. "Los invasores: Egon Wolff y la responsabilidad social del artista católico". Hispanófila, Núm. 55 (septiembre 1975), pp. 87-97.

4. Estudios sobre la historia de Chile.

BAEZA FLORES, Alberto. Radiografía política de Chile. Mexico: B. Costa-Amic Editor, 1972.

DEBRAY, Regis. The Chilean Revolution. New York: Pantheon, 1971.

DRAKE, Paul W. Socialism and Populism in Chile, 1932-1952. Chicago: University of Illinois Press, 1978.

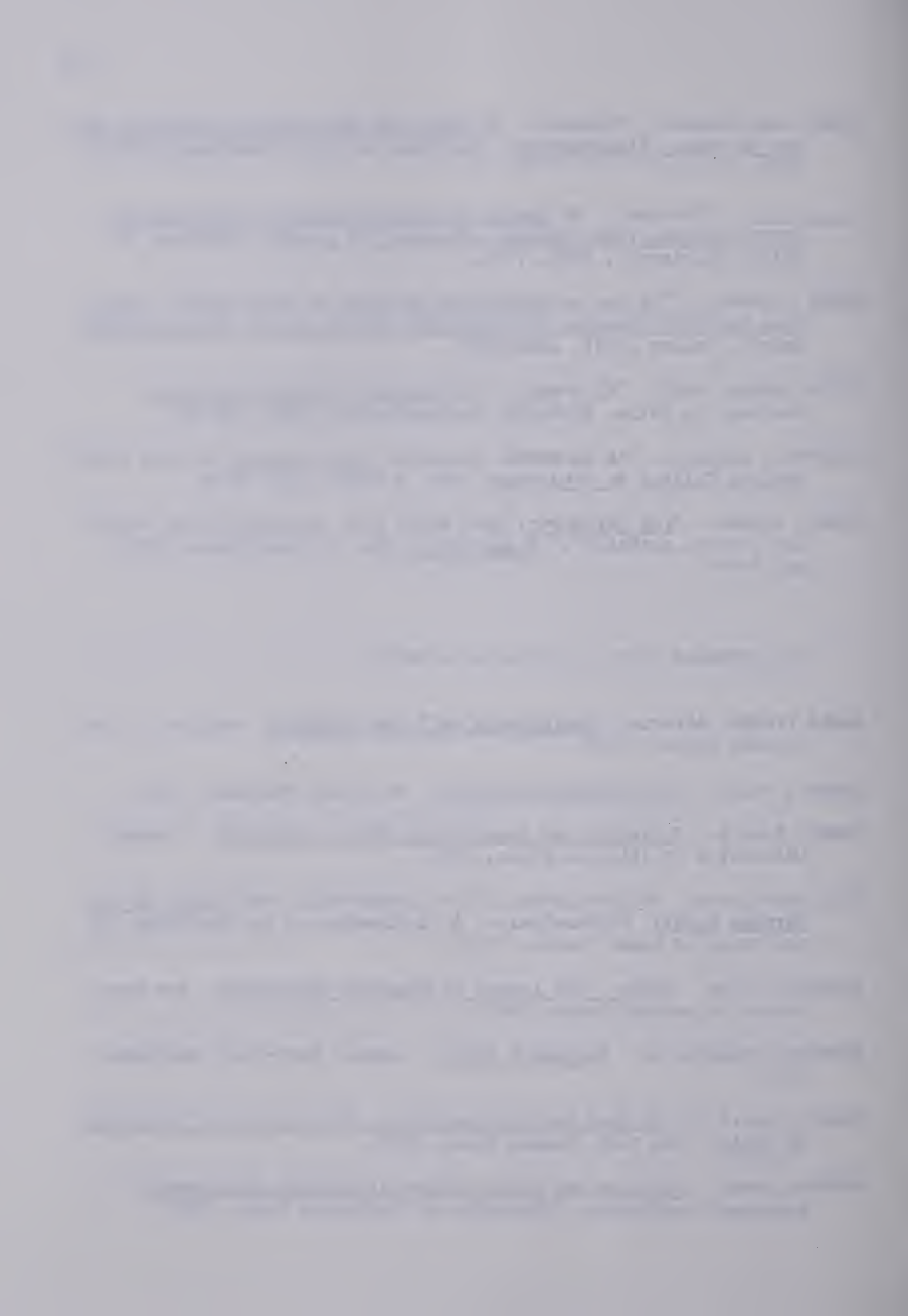
GIL, Federico G., Ricardo LAGOS y Henry LANDSBERGER, eds. Chile at the Turning Point. Philadelphia: A Publication of the Institute for the Study of Human Issues, 1979.

LOVEMAN, Brian. Chile: The Legacy of Hispanic Capitalism. New York: Oxford University Press, 1979.

MEDHURT, Kenneth, ed. Allende's Chile. London: Hart-Davis MacGibbon, 1972.

MORRIS, David J. We Must Make Haste-Slowly: The Process of Revolution in Chile. New York: Random House, 1973.

PETRAS, James. Politics and Social Forces in Chilean Development. Barkeley, California: University of California Press, 1969.



SIGMUND, Paul E. The Overthrow of Allende and the Politics of Chile, 1964-1976. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1977.

5. Estudios teóricos.

ARTAUD, Antonin. Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1964.

BARTHES, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits". Communications 8. Paris: Editions du Seuil, (1966), 1-27.

BENVENISTE, Emile. "Sémiologie de la langue". Semiótica, 1, II, 1969, 127-135.

__________. Problèmes de linguistique générale. Paris: Gallimard, 1977.

BÜHLER, Karl. Teoría del lenguaje. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

BREMOND, Claude. "Le message narratif". Communications 4. Paris: Editions du Seuil, 1964.

__________. "La lógica de los posibles narrativos". En Análisis estructural del relato. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 87-109.

__________. "'Le modèle constitutionnel' de A.J. Greimas". En Logique du récit. Paris: Editions du Seuio, 1973, 81-103.

CASTAGNINO, Raúl H. Teorías sobre texto dramático y representación teatral. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1981.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. Estudios de semiótica literaria. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

GREIMAS, J.A. Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971.

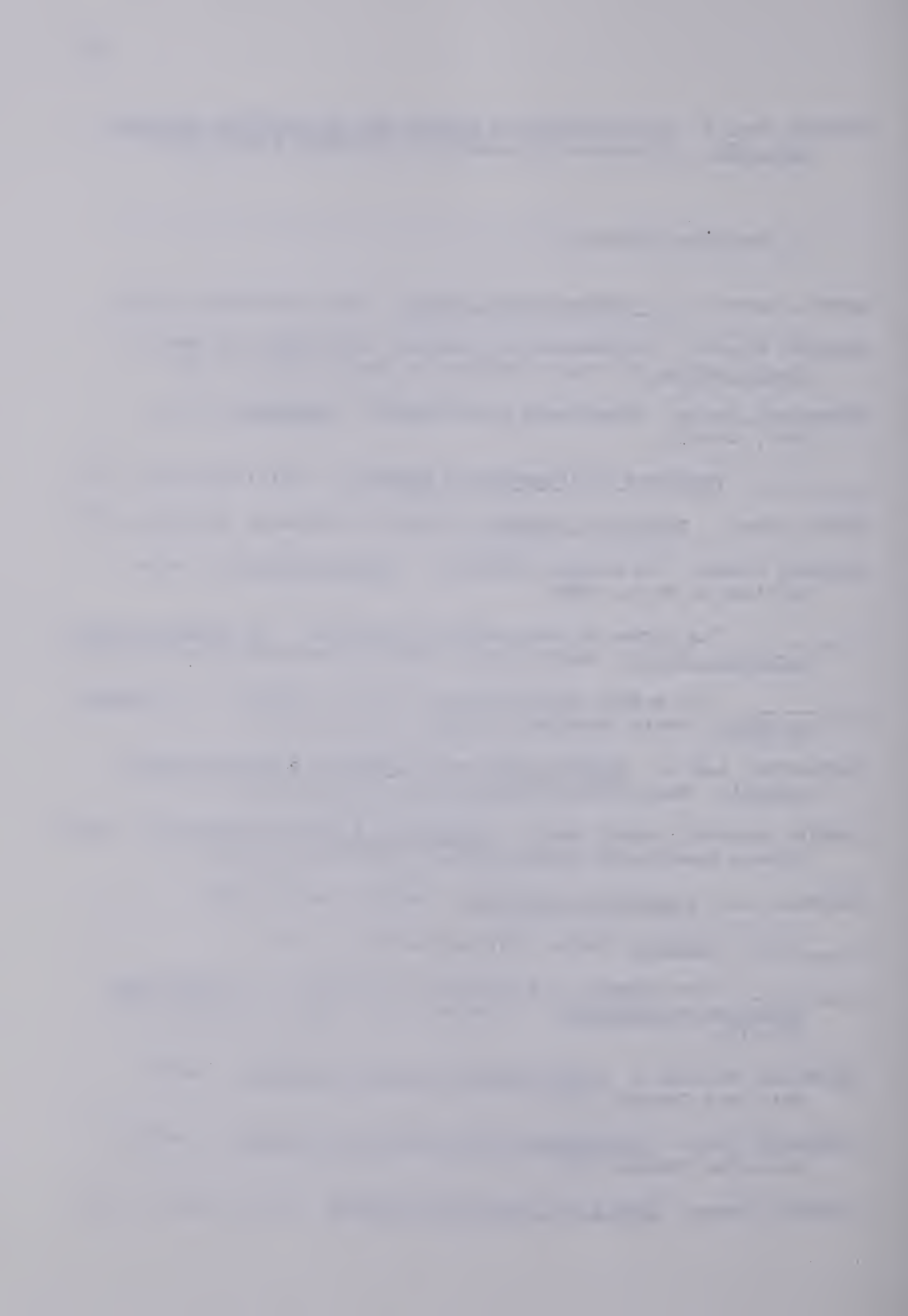
__________. Du Sens. Paris: Editions du Seuil, 1970.

__________. "Les actants, les acteurs, les figures". En Sémiotique narrative et textuelle. C. Chabrol, ed. Paris: Larousse, 1973, 161-175.

HENDRICKS, William O. Semiología del discurso literario. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

HJELMSLEV, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

JAKOBSON, Roman. Essais de linguistique général. Paris: Minuit, 1963.



LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA-MARIN y Gonzalo ABRIL. Análisis del discurso. Hacia una semántica de la interacción textual. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

MACHEREY, Pierre. Pour une théorie de la production littéraire. Paris: Françoise Maspero, 1966.

MARTINEZ BONATI, Félix. La estructura de la obra literaria. Barcelona: Seix Barral, 1972.

MORRIS, Charles. Writings on the General Theory of Signs. The Hague: Mouton, 1971.

PAVIS, Patrice. Problèmes de sémiologie théâtrale. Québec: Presses de l'Université du Québec, 1976.

RUSSELL, Bertrand. An Inquiry into Meaning and Truth. London: Allen and Unwin, 1940.

PROPP, Vladimir. Morphologie du conte. Paris: Editions du Seuil, 1970.

SAUSSURE, Ferdinand de. Course de linguistique général. Paris: Payot, 1955.

TALENS, Jenaro, y otros. Elementos para una semiótica del texto artístico. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978.

TODOROV, Tzvetan. Poética. Buenos Aires: Losada, 1979.

UBERSFELD, Anne. Lire le théâtre. Paris: Editions Sociales, 1978.

6. Estudios de sociología de la literatura y el arte.

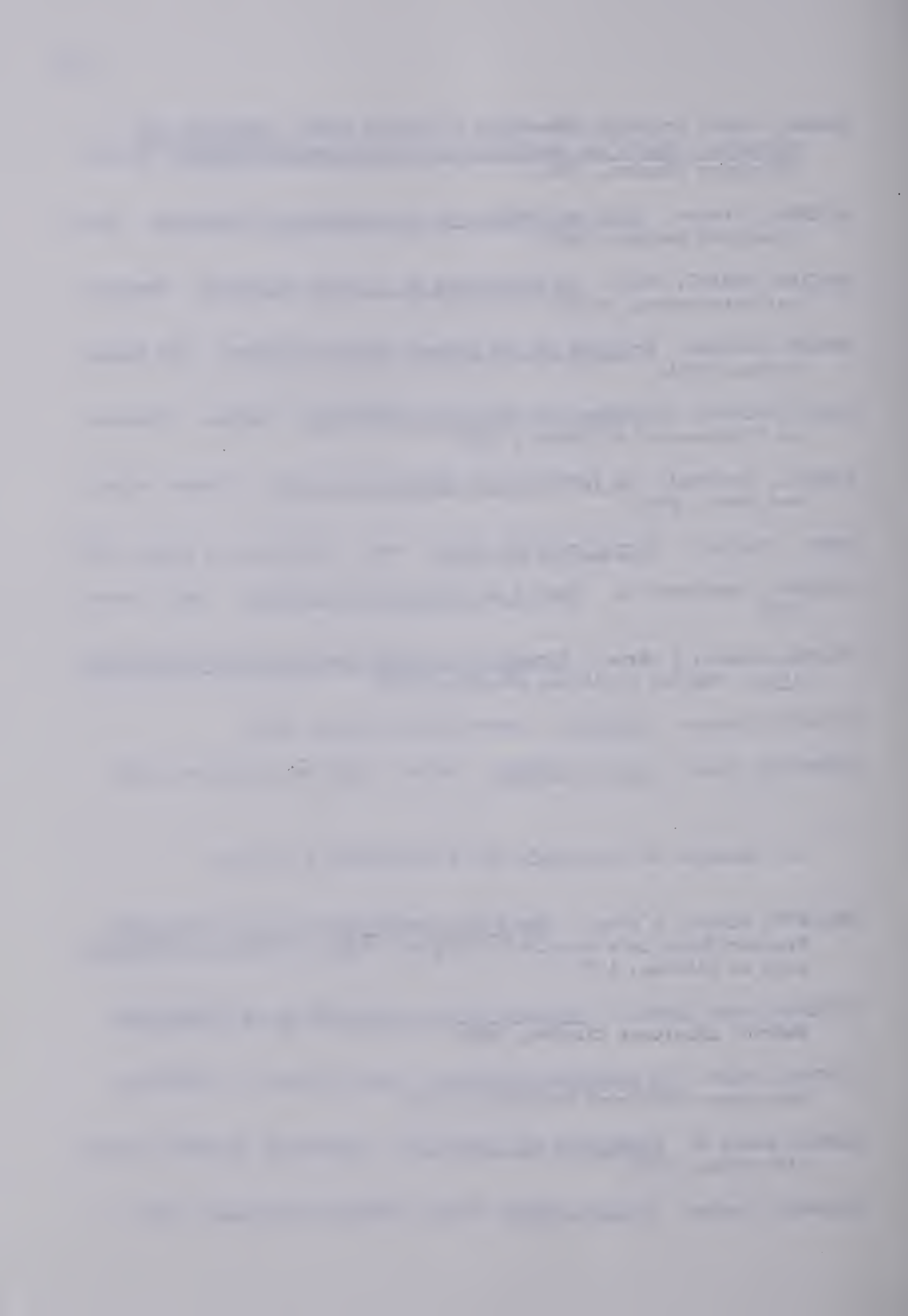
ESCARPIT, Robert, y otros. Hacia una sociología del hecho literario. Traducción de Luís Antonio Gil López. Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1974.

FERRERAS, Juan Ignacio. Fundamentos de sociología de la literatura. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

FISCHER, Ernst. La necesidad del arte. Traducción de J. Solé-Tura. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

GARBIN, Harry R. Literature and Ideology. Lewisbourg: Bucknell University Press, 1982.

GOLDMANN, Lucien. Le dieu caché. Paris: Editions Gallimard, 1955.



GOLDMANN, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Editions Gallimard, 1964.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. 3 vols. Traducción de Ramón G. Cotarelo. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

________. Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. 4ª ed. Traducción de Felipe González Vicen. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

________. Fundamentos de la sociología del arte. 5 vols. Traducción de Ramón G. Cotarelo y Vicente Romano Villalba. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

Hommage à Lucien Goldmann. Lucien Goldmann et la sociologie de la litterature. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.

LAURENSON, Diana, ed. The Sociology of Literature: Applied Studies. Keele, Stafforshire: University of Keele, 1978.

PEREZ GALLEGO, Cándido. Literatura y contexto social. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.

SLOTE, Bernice, ed. Literature and Society. Lincoln: University of Nebraska Press, 1964.

